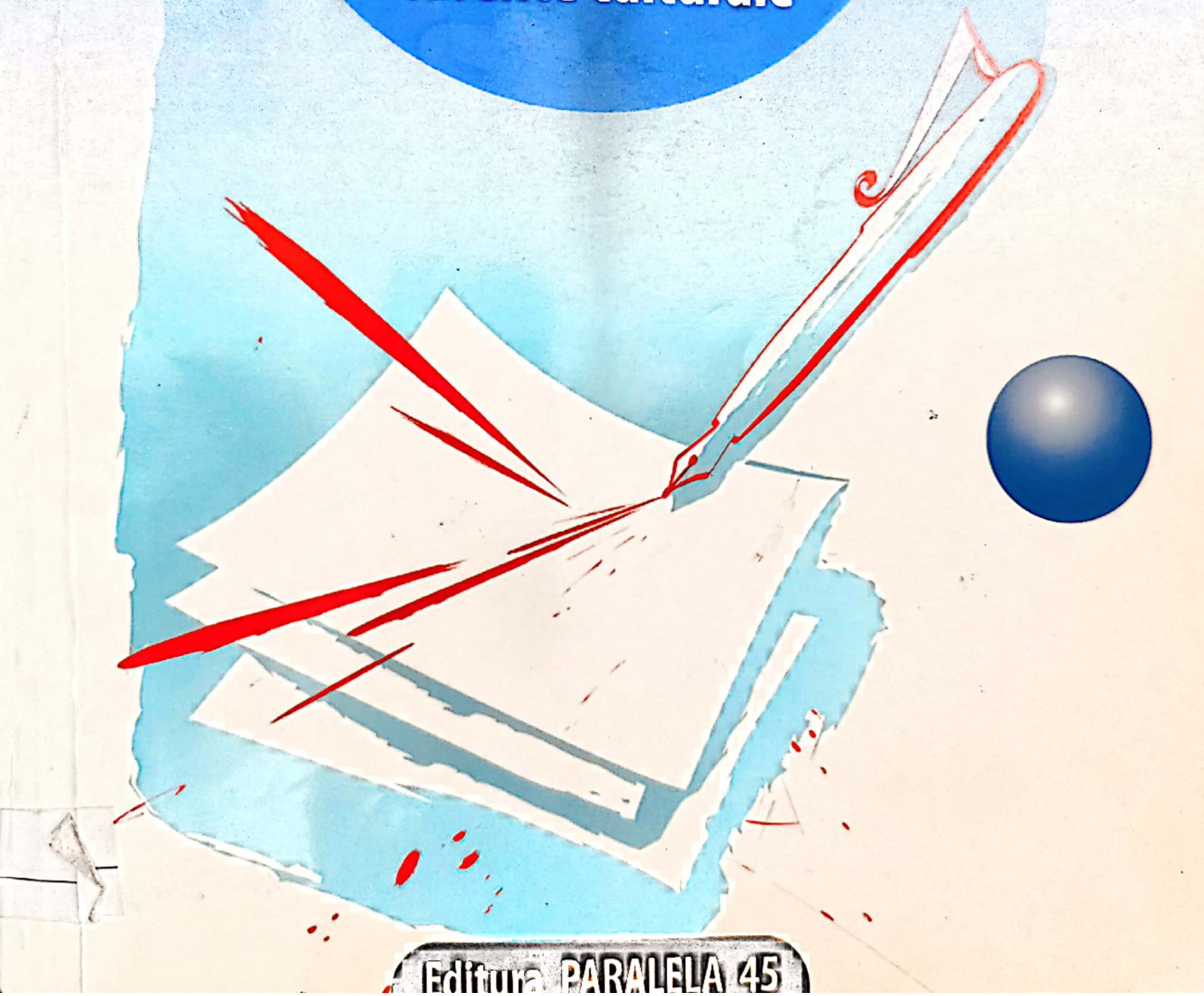
Cosmin Borza
Claudiu Turcuş

BAC 2009

# Cum se scrie un eseu

## autori canonici
## genuri & specii literare
## curente culturale



Editura PARALELA 45

Scanned with OKEN Scanner

Limba și literatura română
Bacalaureat 2009

# CUM SE SCRIE UN ESEU

*Autori canonici*
*Genuri și specii literare*
*Curente culturale*

# CALENDARUL EXAMENULUI DE BACALAUREAT – 2009

## Sesiunea iunie – iulie 2009

| | |
|---|---|
| 1 - 8 mai 2009 | Înscrierea candidaţilor |
| 12 iunie 2009 | Încheierea cursurilor pentru clasa a XII-a |
| 22 - 23 iunie 2009 | Limba şi literatura română – proba A – proba orală |
| 23 - 24 iunie 2009 | Limba şi literatura maternă – proba C – proba orală |
| 24 - 25 iunie 2009 | Limba şi literatura modernă – proba B – proba orală |
| 26 iunie 2009 | Limba şi literatura română – proba A – proba scrisă |
| 29 iunie 2009 | Limba şi literatura maternă – proba C – proba scrisă |
| 30 iunie 2009 | Proba obligatorie a profilului – proba D – proba scrisă |
| 1 iulie 2009 | O probă la alegere din aria curriculară corespunzătoare specializării – proba E – probă scrisă sau practică |
| 2 iulie 2009 | O probă la alegere dintre disciplinele din celelalte arii curriculare corespunzătoare specializării – proba F – probă scrisă sau practică |
| 5 iulie 2009 | Afişarea rezultatelor (până la orele 16:00) şi depunerea contestaţiilor (orele 16:00 – 20:00) |
| 7 - 8 iulie 2009 | Rezolvarea contestaţiilor |
| 9 iulie 2009 | Afişarea rezultatelor finale |

## Sesiunea august – septembrie 2009

| | |
|---|---|
| 13 - 17 iulie 2009 | Înscrierea candidaţilor |
| 17 august 2009 | Limba şi literatura română – proba A – proba orală |
| 18 august 2009 | Limba şi literatura maternă – proba C – proba orală |
| 19 august 2009 | Limba şi literatura modernă – proba B – proba orală |
| 20 august 2009 | Limba şi literatura română – proba A – proba scrisă |
| 21 august 2009 | Limba şi literatura maternă – proba C – proba scrisă |
| 24 august 2009 | Proba obligatorie a profilului – proba D – proba scrisă |
| 25 august 2009 | O probă la alegere din aria curriculară corespunzătoare specializării – proba E – probă scrisă sau practică |
| 26 august 2009 | O probă la alegere dintre disciplinele din celelalte arii curriculare corespunzătoare specializării – proba F – probă scrisă sau practică |
| 28 august 2009 | Afişarea rezultatelor (până la orele 16:00) şi depunerea contestaţiilor (orele 16:00 – 20:00) |
| 30 august - 2 septembrie 2009 | Rezolvarea contestaţiilor |
| 3 septembrie 2009 | Afişarea rezultatelor finale |

# PREFAȚĂ

În elaborarea acestei cărți, am plecat de la judecata dintr-un „înțelept" clișeu, conform căreia dascălul este în tot ceea ce face un model. Adică inclusiv atunci când scrie eseuri. Dacă nu înțelege bazele teoretice ale acestui tip de text, cu siguranță eseul său va constitui o simplă aglomerare de informații – mai mult sau mai puțin valoroase –, fără a ține seama de principii ordonatoare. În consecință, și elevul va avea impresia că o mare cantitate „dezordonată" de idei echivalează cu o normă de redactare. Nu e de mirare că 80% dintre lucrările de la bacalaureat conțin, în loc de eseuri, înșiruiri decorative de definiții ale speciei, precizări de teme/motive, conectori alipiți povestirii firului narativ sau versurilor, identificări ale mărcilor eului liric etc. Mai trist, cum deplângea pe vremuri Maiorescu, nu doar starea de fapt îngrijorează, ci considerarea acestei maniere – de a scrie despre literatura română – ca fiind normală. Iată de ce, deși se înscrie într-un lung șir de volume ce pretind că includ texte eseistice care să îi ajute pe elevi în pregătirea individuală la limba și literatura română, demersul nostru este diferit.

Astfel, prima secțiune, teoretică, descrie tehnici de redactare, prezintă tipurile de eseu școlar, urmărind prin exemple modul de realizare a introducerii, cuprinsului și încheierii. Eseurile din a doua parte se concentrează să ofere un tablou complet și coerent al evoluției literaturii autohtone, făcând referire la textele incluse în programa pentru bacalaureat. Proza și dramaturgia au fost organizate preponderent în funcție de un criteriu al speciei, iar poezia – constituind ea însăși un gen – este analizată din unghiul curentului literar. Nu în ultimul rând, dicționarul de idei și concepte literare inclus în această secțiune îi ajută pe elevi în impasurile lor teoretice. Segmentarea eseurilor s-a realizat din rațiuni didactice, dar, evident, ea nu este oportună în condiții de examen.

Le recomandăm elevilor să citească literatură, să judece critic și personal, pentru că fără perspectivă critică – deci fără competența de a atribui/justifica valoarea unei creații artistice – comentariul rămâne doar o repetare mimetică a interpretărilor altora.

*Autorii*

Scanned with OKEN Scanner

# ESEUL ȘCOLAR[1]

## I. CARACTERISTICI GENERALE

✓ În ciuda numelui uşor pretenţios şi a regulilor aparent tot mai sofisticate, *eseul şcolar* reprezintă, înainte de toate, o *compunere*, noţiune despre care toţi elevii află încă din şcoala primară. Mai exact, indiferent de specificul său ori de tematică, orice eseu cuprinde: o *introducere*, un *cuprins* şi o *încheiere*.

✓ Spre deosebire de *eseul critic* – formă subiectivă a discursului despre literatură/artă ce presupune o abordare fără aspiraţii sistematice, dar semnată de un specialist în domeniu –, *eseul şcolar* presupune o structură mai rigidă, care îl ajută pe tânărul licean să organizeze judicios informaţiile de care dispune. Aşadar, cele trei componente ale eseului, amintite mai sus, vor fi mult mai exact delimitate în cazul textelor realizate de elevi. Fără a exclude viziunea personală – interpretările inedite, punctele de vedere polemice sau formulările plastice –, eseul şcolar impune *o ordine transparentă a raţionamentelor*, precum şi *selecţia cunoştinţelor utile în funcţie de o sumă de criterii precise*.

## II. TIPURI DE ESEU

✓ Astfel, cerinţele de la examenul de bacalaureat stabilesc în liniile cele mai generale câteva modalităţi de gestionare a scrierii eseistice. Se vorbeşte, în consecinţă, despre eseuri *structurate, argumentative, de tip paralelă* sau *libere*.

### 1. Eseul structurat

- Are caracter expozitiv/descriptiv.
- Urmează un demers inductiv (de la *particular* la *general*).
- Presupune prezenţa explicită a mai multor indicii, sugestii, cerinţe, care impun o structură, fiind menite să orienteze răspunsul. Aceste constrângeri sunt anunţate prin formula *în elaborarea eseului vei avea în vedere*.
- Poate viza:
  a. prezentarea particularităţilor unei specii literare
  b. redarea temei şi a viziunii despre lume a unui autor sau a unei opere
  c. evidenţierea principalelor componente de structură, de compoziţie ori de limbaj
  d. modul de reflectare a unei teme într-un text
  e. caracterizarea de personaj
  f. relevarea relaţiilor dintre două personaje
  g. relaţia dintre incipit şi final
  h. rolul ideologic al unui critic literar etc.
- Evaluarea conţinutului unui eseu structurat urmăreşte *gradul de adecvare* a ideilor la itemii şi structura impuse.

[1] Definiţiile, tipologiile, interpretările sau exemplele din această secţiune (cu excepţia trimiterilor explicite la alte surse) constituie baza teoretică a acestui auxiliar didactic, fiind în exclusivitate rezultatul eforturilor de sistematizare ale autorilor. Ele nu sunt preluări din metodicile oficiale (foarte ambigue/eliptice, de altfel), ci o încercare proprie de a lămuri cât mai pertinent *ce* este şi *cum* se construieşte un eseu.

Scanned with OKEN Scanner

## 2. Eseul argumentativ

- Are caracter persuasiv.
- Urmează un demers deductiv (de la *general* la *particular*).
- Presupune o serie de caracteristici formale implicite, în sensul că lipsesc cerințele detaliate (ca în cazul celui structurat), dar reclamă o structură convențională: *ipoteză*, *argumentare* (prin explicitări sau exemplificări) și *concluzie*.
- Vizează raportarea pro sau contra față de un citat critic, referitor la:
  a. încadrarea într-un gen sau într-o specie literară
  b. viziunea despre lume a unui autor
  c. evoluția personajului
  d. un univers imaginar etc.
- Mai mult decât în cazul oricărui eseu, cel argumentativ își dezvăluie coerența prin utilizarea unor conectori care marchează:
  - semnalarea succesiunii ideilor: *în primul rând, în al doilea rând, mai mult, de asemenea, nu în ultimul rând* etc.
  - indicarea ideilor adiționale/contrare: *totodată, concomitent, cu cât... cu atât, atât... cât și, pe de o parte, pe de altă parte, spre deosebire de, însă, totuși, în schimb, cu toate acestea* etc.
  - introducerea exemplelor: *de exemplu, de pildă, ca o ilustrare* etc.
  - exprimarea concluziei: *așadar, prin urmare, deci, în consecință, drept care, în concluzie* etc.
- Evaluarea conținutului eseului argumentativ urmărește respectarea specificului său formal și formularea unor idei convingătoare.

## 3. Eseul de tip paralelă

- Are caracter hibrid – combină atât strategii expozitive, cât și persuasive.
- Urmează un demers analogic/comparativ.
- Presupune construcția unui text organizat pe un continuu „balans" între discutarea a cel puțin două opere literare; elementele comparate sunt abordate fie *concomitent* (în cadrul unui paragraf), fie *succesiv* (prin epuizarea unei probleme înainte de a trece la o alta).
- Vizează asocierea a două sau mai multor particularizări ale unei problematici cu scopul de a evidenția asemănările, dar și deosebirile:
  a. structurale/compoziționale (ex.: prezentarea comparativă a două texte poetice/narative din perioada interbelică; analiza a două poezii aparținând unor curente diferite);
  b. tematice/de viziune asupra lumii (ex.: condiția țăranului în două romane; tema iubirii în trei poezii de același autor sau ale unor autori diferiți).
- Evaluarea eseului de tip paralelă urmărește nu doar pertinența informațiilor despre autorii/operele în cauză, ci și capacitatea de selecție/corelare a acelor elemente care fac relevantă asocierea lor.



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

**4. Eseul liber**

- După cum îi spune şi numele, acest tip de eseu nu se supune unor norme structurale prealabile, singura restricţie fiind aceea a adecvării la o anumită problematică.
- Presupune un transfer total al sarcinii fixării coordonatelor dinspre profesor spre elev.
- Necesită un grad ridicat de competenţe de analiză/sinteză şi creativitate, precum şi o specializare a evaluatorului.
- Cele mai bune *eseuri libere* devin, în fapt, *eseuri critice*.

## III. SUGESTII DE REDACTARE

✓ Aşa cum anticipam, toate cele patru tipuri de eseu se supun unei scheme structurale ce le supraordonează particularităţile. Astfel, *introducerea*, *cuprinsul* şi *încheierea* manifestă o serie de aspecte compoziţionale de care depinde realizarea oricărui eseu valoros.

**1. Introducerea**

- Marchează primul contact cu tema ce urmează a fi dezbătută, iar în funcţie de modalitatea de abordare a eseului se disting trei posibile categorii de conturare a *intrării* în problematică: introducerea *de contextualizare, de anunţare* şi cea *comparativă*.

***a. Introducerea de contextualizare***

- *Scop*: Prezentarea generală a unui context (istoric, social, politic, ideologic, literar etc.), a unei convenţii estetice, a unui univers tematic pentru a aproxima locul pe care îl ocupă problematica ce urmează a fi discutată.
- *Adecvarea la tipul de eseu*: Cu precădere eseul structurat, dar şi de tip paralelă, având în vedere caracterul lor inductiv/analogic şi descriptiv.
- *Exemplu*: Eseul structurat *Temă şi viziune despre lume în „Morometii" de Marin Preda*:

*Perioada ce urmează imediat celui de-al Doilea Război Mondial este profund marcată de subordonarea culturii de către o ideologie politică totalitară. Astfel, după ce în 1946 comuniştii câştigă alegerile printr-un fals electoral, iar în 1947 Regele Mihai I este obligat să abdice, odată cu noile alegeri din 1948 pluripartitismul e abolit, la scrutin participând un singur partid, cel comunist. Şi cum, după modelul sovietic de tip stalinist, literatura constituie un instrument de folos propagandei, în anii '50 creaţiile literare vor fi atent monitorizate de aparatul de stat al cenzurii. Singurele opere artistice acceptate devin cele în care se tematizează, în manieră idilică, anumite aspecte sociale: colectivizarea rurală, înflorirea industriei, rolul partidului în dezvoltarea economică etc. Nu întâmplător, după 1965, moment în care chiar PCR, sub conducerea lui Nicolae Ceauşescu, se dezice de absurdităţile ideologice staliniste (ale etapei de început a regimului), Marin Preda găseşte pentru intervalul 1950-1960* ***o formulă emblematică*** *– devenită deja concept literar –, şi anume* ***obsedantul deceniu.***

*Tocmai de aceea, publicarea şi renumele pe care îl câştigă romanul* ***Morometii*** *(volumul I – 1955, volumul II – 1967)* ***reprezintă un paradox al epocii.*** *Textul lui Preda nu numai că nu descrie pozitiv aşa-zisul progres al satului românesc, ci, dimpotrivă, impune o serie de caractere răzvrătite în relaţie cu orice fel de*

*autoritate. Ba mai mult, lumea din* Morometii *apare lipsită de omogenitate şi zguduită cel puţin la fel de puternic de reformele socialiste (comuniste), ca şi de acelea capitaliste.* (Vezi şi eseurile structurate despre Marin Sorescu şi Nichita Stănescu!)

***b. Introducerea de anunţare***

- *Scop*: Indicarea ideii de bază ce urmează a fi dezvoltată în continuarea eseului, fără explicitări suplimentare; este sinonimă *ipotezei.*
- *Adecvarea la tipul de eseu*: Mai ales eseul argumentativ, fundamentat pe un demers deductiv, dar şi cel structurat, atunci când itemii pot fi abordaţi ca argumente în susţinerea unei idei generale.
- *Exemple*: a) Eseul *Particularităţi de construcţie a personajului Ilie Moromete*:

*Fie că este considerat* cel din urmă ţăran *autentic, fie că i se atribuie puteri mitice prin arta povestirii (Eugen Simion) sau este asociat de toţi monografii lui Marin Preda cu imaginea ficţionalizată a lui Tudor Călăraşu, tatăl autorului, ori este monumentalizat tendenţios de către critica realist-socialistă drept* ţăranul intelectual, *protagonistul din* Morometii *câştigă adeziunea tuturor în ceea ce priveşte plasarea sa în categoria personajelor de tip modern.*

b) Eseul *Particularităţi ale basmului cult în „Povestea lui Harap-Alb" de Ion Creangă:*

*Mai mult decât mitologie, etică abstractă sau naraţiune alegorică,* ***basmele sunt reprezentări ale realităţii.*** *E adevărat că este vorba despre* oglindiri ale vieţii în moduri fabuloase, *după cum susţine G. Călinescu, însă prin aceste sintagme se confirmă apropierea basmului de viaţă, mai degrabă decât depărtarea lui de existenţa reală. În acest fel s-ar putea explica de ce copiii încă citesc basme, iar adulţii obişnuiesc să le considere fie lecturi de identificare, fie instrumente didactice. De asemenea, faptul că lumea basmului este sugestivă pentru manifestările concrete ale existenţei umane de oricând şi de oriunde poate fi dedus şi din interesul pentru această specie populară a unor scriitori faimoşi ca Ion Creangă, Ioan Slavici sau chiar Mihai Eminescu. Modificările pe care le-au adus ei formei populare a basmului ţin de două coordonate fundamentale:* ***accentuarea caracterului realist al universului imaginar şi amplificarea valorii stilistice şi simbolice a naraţiunii.***

*Un basm cult reprezentativ pentru exemplificarea metamorfozelor pe care specia le traversează este* Povestea lui Harap-Alb *de Ion Creangă. Publicat în revista* Convorbiri literare *(1877), basmul se bucură de la început de o receptare pozitivă, fiind tradus în germană, franceză, italiană la nici cincisprezece ani de la prima ediţie. Interesul major pe care l-a stârnit se datorează mai ales modului în care autorul reuşeşte să valorifice* pattern-*urile tradiţionale ale speciei.*



Scanned with OKEN Scanner

***c. Introducerea comparativă***

- *Scop:* Compararea a două sau mai multor perspective pornind de la un criteriu tematic sau formal comun.
- *Adecvarea la tipul de eseu:* Deşi după nume s-ar preta numai eseului de tip paralelă, această introducere poate fi folosită la oricare alt eseu, ajutând la plasarea autorului într-un context fără apeluri la detalii istorice, politice sau sociale.
- *Exemple*: a) Eseul *Tema iubirii în trei poezii eminesciene:*

*Lectura unei poezii de dragoste este, de cele mai multe ori, o privire în oglindă, cititorul căutând să se identifice cu o formă esenţializată a iubirii. Spre deosebire de proza erotică, ce este nevoită, prin definiţie, să construiască o anume poveste, faţă de care oricine se poate distanţa, poemele nu par să particularizeze relaţia amoroasă, din moment ce speciile genului liric – toată lumea învaţă încă din gimnaziu – redau în mod direct (sic!) sentimente, idei, senzaţii sau stări interioare. Şi cum interiorul fiinţei umane respinge raţionalizarea, neputând fi povestit, adesea viziunile despre iubire redate prin versuri câştigă un caracter universal.*

*Totuşi, riscând o exprimare oximoronică, o poezie de dragoste nu se rezumă la a fi un text pe tema iubirii. Pentru că modul în care se figurează poetic această supratemă literară nu expune doar opiniile unui poet cu privire la iubire, ci dezvăluie şi concepţia sa despre poezie în general. Înainte de a fi o trăire inconfundabilă, inefabilă, unică, absolută etc., iubirea sintetizează un set de convenţii literare relativ simplu de integrat într-un curent cultural. Tocmai de aceea, înainte de a-şi imagina că poate iubi ca în cărţi, cititorul trebuie să conştientizeze codul convenţional prin care îşi declară iubirea.*

*Spre exemplu,* ***romanticul Mihai Eminescu propune în lirica sa cel puţin trei forme ale iubirii, fundamental diferite****. Astfel, respectând delimitările Ioanei Em. Petrescu din studiul* Eminescu – poet tragic, *în prima perioadă de creaţie iubirea este considerată un mijloc de recuperare a relaţiei armonioase dintre om şi univers, în timp ce în a doua perioadă dragostea devine un univers compensatoriu ce poate oferi doar soluţii provizorii în trecerea ireversibilă spre moarte. În schimb, în ultima etapă de creaţie, deziluzionarea e totală, astfel încât încrederea în valoarea iubirii se anulează complet.*

*Prin urmare, afirmaţia ambiguă a lui George Călinescu din* Viaţa lui Mihai Eminescu *poate fi oarecum înţeleasă doar raportată la acest parcurs de la optimism la tragism pe care erotica eminesciană îl evidenţiază. Când criticul aminteşte despre idealistul Eminescu pentru care iubirea este un leagăn de gingăşii, o necesitate spirituală de a trăi viaţa speţei cu toate deliciile de ordin sufletesc, superior, referinţa se face la poeziile de până în 1870. Iar celelalte două ipostaze eminesciene*



Scanned with OKEN Scanner

– *dragostea-căutare şi dezamăgirea produsă de conştiinţa că femeia nu este un simbol cu aripi, ci doar o apariţie concretă şi tangibilă – dau naştere poeziilor pesimiste, chiar fundamentate pe o conştiinţă tragică a existenţei, dintre 1870 şi 1879, respectiv 1880 şi 1883.*

b) Eseul despre *apartenenţa poeziei* Cuptor *la simbolism*:

*George Bacovia nu şi-a publicat pentru prima dată poezia* Cuptor *în volumul* Plumb *din 1916, ci cu zece ani înainte, în publicistică, însă sub un alt titlu:* Iulie. *Faptul e deosebit de relevant, întrucât numele iniţial al textului trimite la o întreagă tradiţie lirică ce are în centru tema naturii şi motivul verii. În astfel de poezii cu aspect de* pastel, *căldura este abordată fie ca un factor al bucuriei de a trăi, datorate exaltării elementelor din natură, fie – când vremea caniculară produce o lentoare a ritmului existenţei – ca un moment revelator/mitic produs de suspendarea temporalităţii.* ***Tocmai pentru a sublinia detaşarea de aceste convenţii poetice sau chiar depăşirea lor, Bacovia preferă termenul*** **cuptor,** ***care, spre deosebire de primul titlu – ironic, bineînţeles –, se potriveşte mult mai bine universului imaginar din*** **Plumb,** ***el nemaifiind un simplu motiv poetic, ci un adevărat simbol pentru dezintegrarea umanităţii.***

*Cu alte cuvinte, în poezia* Cuptor *natura trece în planul secund, spaţiul de manifestare al dogorii ajungând, de această dată, oraşul provincial. De asemenea, nu descrierea caniculei îl interesează pe poet, ci efectele ei asupra omului. Fără a mai îmbia la tihnă casnică sau la trăire deplină, căldura generează un peisaj morbid ce afectează întreaga lume. E vorba deci de o angoasă a existenţei tipic simbolistă, însă prin realismul imaginilor poetice – spre care îl conduce obsesia morţii – se poate afirma şi că Bacovia se raportează polemic la poetica simbolismului.*

## 2. Cuprinsul

➢ Aşa cum afirmă Andra Şerbănescu în lucrarea *Cum se scrie un text*, cuprinsul unui eseu *se prezintă ca o succesiune de părţi. Fiecare parte conţine o singură idee principală pe care o prezintă, o detaliază, o analizează, o dezbate, o exemplifică. Autorul trebuie să stabilească legături între părţi astfel încât textul să capete complexitate, continuitate, ritm, să ofere surprize la lectură, să-l facă pe cititor să vadă frumuseţea textului.* [...] *Un text echilibrat este descriptiv şi explicativ în acelaşi timp, conţine abstractizări şi generalizări în paralel cu particularizări şi exemplificări, este dinamic, dar în acelaşi timp acordă suficient spaţiu fiecărei idei pentru a-i da cititorului timpul necesar să o înţeleagă, îşi solicită cititorul, dar îi oferă şi informaţia pe care o aşteaptă.* Mai mult, autoarea citată se bazează pe studiile de psihologie cognitivă pentru a concluziona că *cititorii pot urmări cel mai bine un text atunci când ideile se succed pe baza principiilor care guvernează cunoaşterea lumii înconjurătoare de către indivizi.* Prin urmare, trei ar fi normele de organizare a cuprinsului: *principiul proximităţii, al similarităţii* şi *al întregului.*



Scanned with OKEN Scanner

*a. Principiul proximității*

- Înseamnă înlănțuirea paragrafelor într-o ordine secvențială, astfel încât ideile principale să se distingă de cele secundare pentru a putea fi corelate între ele. De exemplu, particularitățile de construcție ale unui personaj pot fi redate urmând cronologia firului narativ, iar analiza unei poezii poate respecta cursul imaginilor poetice în ordinea în care sunt dispuse în versuri. (Vezi caracterizarea *Otiliei Mărculescu*, protagonista romanului călinescian, sau comentariul poeziei *În dulcele stil clasic* de Nichita Stănescu!)

*b. Principiul similarității*

- Presupune includerea în aceeași categorie a elementelor care se aseamănă. Astfel, în prezentarea ansamblului compozițional al unui roman, paragrafele vor urmări elementele specifice ale genului epic (perspectivă narativă, tipuri de personaje, indici spațio-temporali, tehnici și procedee narative etc.). De asemenea, pentru a demonstra apartenența unei poezii la un curent literar, toate caracteristicile genului liric vor fi abordate din perspectiva respectivei încadrări. (Vezi toate romanele comentate și eseurile argumentative de încadrare în curentul literar!)

*c. Principiul întregului*

- Implică depășirea ordonării secvențiale a ideilor din eseu cu scopul de a prezenta o imagine de ansamblu conform relației cauză-efect. De pildă, pentru a sublinia principala trăsătură de caracter a unui personaj sau pentru a indica scenele reprezentative ori pentru a reda tema și viziunea despre lume a unui autor, cel mai adesea e utilizată o astfel de abordare cu caracter generalizator: se prezintă mai întâi *cauza*, pentru a putea fi relevate *efectele*.

**3. Încheierea**

➢ Adesea considerată simplu rezumat sau concluzie sumară a ideilor din cadrul eseului, o încheiere potrivită devine totuși aceea care izbutește să aibă un impact asupra cititorului prin impresia de noutate pe care i-o oferă. Căci nu doar reluarea succintă și sterilă a tezelor deja susținute imprimă valoare unui text, cât exprimarea unui punct de vedere personal ori susținerea faptului că nicio analiză adevărată nu se termină odată cu „ieșirea" din eseu. Prin urmare, sunt posibile trei categorii de încheiere: *sintetică, confesivă, problematizantă.*

*a. Încheierea sintetică*

- *Scop*: Reluarea sumară a ideilor majore din eseu – cea mai frecventă și facilă formă de încheiere.
- *Adecvarea la tipul de eseu*: Toate tipurile de eseu, mai ales cel argumentativ.
- *Exemple*: a) Eseul *Temă și viziune despre lume în „Ion" de Liviu Rebreanu*:

> *În concluzie, măcar la nivel de intenționalitate artistică,* Ion *urmează un model tradițional al romanului realist de tip obiectiv. Iar utilizarea naratorului omniscient, a tipologiei personajelor, a fragmentelor cu rol monografic sau a imaginii unui univers rural omogen susțin prin excelență crezul artistic rebrenian exprimat în volumele sale autobiografice. Cu toate acestea, faptul că* Ion *reprezintă în istoria literaturii române*



Scanned with OKEN Scanner

*mai mult decât un punct de cotitură – mai exact valoarea sa nu e una strict contextuală, ci suscită şi astăzi interpretări dintre cele mai diverse – se datorează mai ales deschiderilor înspre formulele prozei moderniste: stil indirect liber, conflict interior, construcţia romanescă în formă de spirală, subminarea unităţii lumii, tragismul şi deziluzia vieţii, notaţia naturalistă etc. Abia acum e limpede de ce romanul lui Rebreanu din 1920 este considerat primul nostru roman modern.*

b) Eseul despre *apartenenţa la curentul tradiţionalist a poeziei „Aci sosi pe vremuri"* de Ion Pillat:

*Aşadar, poezia* Aci sosi pe vremuri *poate fi înţeleasă ca un ansamblu complex de trăsături – tema rurală, structură şi compoziţie simetrice – prin care subiectivitatea lirică se revendică de la o tradiţie culturală, dar, în acelaşi timp, îşi asumă demersul ca pe un stil, conştientizând că instituie o anume convenţie poetică. Iar reflecţiile, trimiterile intertextuale, precum şi ironia cu care dezvoltă tema romantică a nostalgiei îl ipostaziază pe Ion Pillat într-un poet ce concepe tradiţionalismul ca un fel de modernism.*

***b. Încheierea confesivă***

- *Scop*: Exprimarea unei opinii personale cu rol conclusiv prin referire la o reflecţie critică sau la propria experienţă de lectură.
- *Adecvarea la tipul de eseu*: Orice tip de eseu.
- *Exemple*: a) Eseul despre *particularităţile de construcţie a personajului din „Enigma Otiliei" de G. Călinescu*:

*În concluzie, Otilia Mărculescu este un personaj modern care reuşeşte să confere un nou statut feminităţii în romanul românesc interbelic. Având un efect tonic – după cum notează naratorul – asupra îmbătrâniţilor Costache Giurgiuveanu şi Leonida Pascalopol şi fascinându-l pe neexperimentatul Felix, eroina nu doar că se impune într-o lume a bărbaţilor, dar reuşeşte să o transforme radical. Întocmai ca madame Bovary, Otilia ajunge să dezvăluie declinul unei societăţi burgheze, conduse după principii morale şi sociale ce nu mai au nimic de-a face cu existenţa reală. Oricât de ambiguizant-peiorative ar fi interpretările ce i se pot aduce, în urma lecturii romanului un aspect e cert: protagonista din* Enigma Otiliei *rămâne un subtil exemplu pentru a ilustra complexitatea feminităţii.*

b) Eseul despre *caracterizarea lui Harap-Alb din basmul lui Ion Creangă:*

*Aşadar, drumul iniţierii protagonistului în viaţă, dincolo de toate învăluirile simbolice şi alegorice, rămâne un exemplu formativ pentru orice tânăr obişnuit, indiferent de epocă. În timp ce în lumea contemporană formarea nu mai este o iniţiere, ci o descoperire a lumii fără nicio logică progresivă, construcţia personajului din* Povestea lui Harap-Alb *propune un model de evoluţie care nu arde etapele. De exemplu, pentru tânărul secolului al XXI-lea, iubirea constituie o experienţă prematură –*



Scanned with OKEN Scanner

*flirtul adolescentin cunoscând limite de vârstă alarmante –, pe când Harap-Alb traversează sentimente ca mila, curajul, ipocrizia celorlalți, prietenia sinceră, până să considere că și-a găsit perechea.*

***c. Încheierea problematizantă***

- *Scop*: Inițierea unei noi discuții posibile prin oferirea unei concluzii provizorii și relativizante.
- *Adecvarea la tipul de eseu*: Mai ales eseul structurat și cel de tip paralelă, mai rar cel argumentativ, în care sinteza argumentelor se impune.
- *Exemple*: a) Eseul *Temă și viziune în poezia „Plumb" de George Bacovia*:

  *Astfel, „furat" de mirajul noii orientări, dar și depășind prin anvergură stilistică și vizionară o ideologie literară osificată, George Bacovia se impune în literatura română ca ultim poet simbolist. În același timp însă, el ridică strategiile tipic simboliste la nivelul discursului său poetic, ca mai apoi să se debaraseze de acestea, pătrunzând prin antisimbolismul său în categoria poeților moderniști. În consecință, rămâne doar o chestiune de timp până când critica va recunoaște pe deplin valoarea de inovație a ultimelor poezii bacoviene (care nu mai păstrează nicio legătură cu simbolismul programatic din* Plumb*), pentru a le plasa la același nivel estetic cu volumul de debut.*

  b) Eseul despre *nuvela „Moara cu Noroc" de Ioan Slavici*:

  *În concluzie, tema dezumanizării produse de obsesia îmbogățirii pune exemplar în evidență viziunea lui Slavici despre societatea rurală românească de la sfârșitul secolului al XIX-lea. De asemenea, corelând printr-un stil simplu, clar și concis cele mai adecvate tehnici narative – descrierea realistă prin care obține efectul de iluzie a vieții, dar și analiza psihologică ce îi servește în sondarea interiorității personajelor –, autorul nuvelei* Moara cu noroc *poate fi considerat un precursor al prozei cu tematică rurală din literatura secolului al XX-lea, de la Liviu Rebreanu și până la Marin Preda.*

## Post-scriptum

✓ Iată de ce *eseul școlar* nu înseamnă nici compilarea plictisitoare a tuturor informațiilor despre viața și opera scriitorilor, nici aglomerarea – năucitoare, dar cu desăvârșire fără sens – a definițiilor de teorie literară din caietele de la clasă, nici redarea din memorie a subiectului vreunui roman ori declamarea... în scris a poeziilor învățate pentru un zece la clasă, nici pagini multe la număr, nici scheme sterile care să acopere sărăcia ideilor, nici măcar folosirea unor clișee ca *poetul nepereche*.

✓ Trei observații pertinente asumate și redate într-un text cu *cap și coadă* fac mai mult decât toate filele scrise după dictare și recitate ferm a doua zi.



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN

# 1.1. BASMUL CULT

## ION CREANGĂ, *POVESTEA LUI HARAP-ALB*

### IDEI ŞI CONCEPTE LITERARE

**a. Fabulos/miraculos**

✓ Categorie a fantasticului care, în viziunea lui Todorov (vezi *fantasticul* – Mircea Eliade), presupune acceptarea situaţiilor, personajelor supranaturale ca făcând parte din lumea reală, fără a-i modifica substanţial legile după care se conduce. Tocmai de aceea miraculosul nu produce nici spaimă (ca *straniul*), nici ezitare (ca *fantasticul* propriu-zis), ci, dimpotrivă, delectare sau chiar plăcerea de a trăi în universuri imaginare. Însă, pentru ca *miraculosul* să se poată impune, este nevoie de încheierea unui *pact ficţional* între narator şi cititor, ambii consimţind că în realitatea descrisă totul e posibil şi nimic nu trebuie să surprindă. Semnele încheierii acestui pact sunt sinonime cu dezvăluirea convenţiei artistice prin intermediul formulelor de început, de mijloc şi de final.

**b. Antropomorfizarea fantasticului**

✓ Sinonim cu umanizarea fantasticului, conceptul impus odată cu basmele culte ale lui Ion Creangă desemnează acele însuşiri explicit umane întruchipate de personaje ce prin definiţie ar trebui să exprime atribute fantastice. De pildă, protagonistul din *Povestea lui Harap-Alb* seamănă mai mult cu un tânăr real din Humuleşti decât cu Făt-Frumos din basmele populare.

**c. Fiinţe himerice**

✓ Personaje de basm ale căror însuşiri miraculoase sunt explicit marcate. Din această categorie fac parte atât personajele *animaliere* (calul năzdrăvan, crăiasa albinelor, crăiasa furnicilor), precum şi cei cinci tovarăşi de drum ai lui Harap-Alb: Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Ochilă, Păsări-Lăţi-Lungilă.

**d. Protagonist/antagonist**

✓ Cuplu de personaje principale aflate în opoziţie, primul deţinând însuşiri pozitive, iar cel de-al doilea exclusiv negative. Inovaţia lui Creangă provine tocmai din relativizarea antitezei dintre cei doi, astfel încât Harap-Alb dezvoltă o serie de defecte până la maturizarea sa deplină, iar Spânul primeşte statutul de *Rău necesar.*

**e. Bildungsroman**

✓ Provenit din limba germană, termenul se referă la acele naraţiuni ce implică evoluţia unui personaj de la stadiul de neiniţiat la cel de matur. *Formarea* este, prin urmare, tema centrală a bildungsromanelor, fiind cel mai adesea completată de *motivul labirintului existenţei* (suma probelor pe care le parcurge un tânăr pentru a se maturiza).

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ

**f. Clişeu compoziţional**

✓ Artificiu tehnic ce constă în folosirea unor formule standard la începutul, mijlocul şi sfârşitul basmului, cu scopul de a sublinia faptul că întâmplările nu sunt reale, ci fac parte dintr-o poveste. În acest fel, cititorul este obligat să admită că legile după care se conduce universul imaginar nu sunt cu nimic mai prejos decât acelea ale lumii reale. Exemple: *A fost odată ca niciodată, Din poveste mult mai este, Şi-am încălecat pe-o şea şi v-am spus povestea-aşa.*

## ESEU STRUCTURAT

### PARTICULARITĂŢI ALE BASMULUI CULT ÎN *POVESTEA LUI HARAP-ALB*

▪ Mai mult decât mitologie, etică abstractă sau naraţiune alegorică, **basmele sunt reprezentări ale realităţii**. E adevărat că este vorba despre *oglindiri ale vieţii în moduri fabuloase*, după cum susţine G. Călinescu, însă prin aceste sintagme se confirmă apropierea basmului de viaţă, mai degrabă decât depărtarea lui de existenţa reală. În acest fel s-ar putea explica de ce copiii încă citesc basme, iar adulţii obişnuiesc să le considere fie lecturi de identificare, fie instrumente didactice. De asemenea, faptul că lumea basmului este sugestivă pentru manifestările concrete ale existenţei umane de oricând şi de oriunde poate fi dedus şi din interesul pentru această specie populară a unor scriitori faimoşi ca Ion Creangă, Ioan Slavici sau chiar Mihai Eminescu. Modificările pe care le-au adus ei formei populare a basmului ţin de două coordonate fundamentale: **accentuarea caracterului realist al universului imaginar şi amplificarea valorii stilistice şi simbolice a naraţiunii.**

▪ Un basm cult reprezentativ pentru exemplificarea metamorfozelor pe care specia le traversează este *Povestea lui Harap-Alb* de Ion Creangă. Publicat în revista *Convorbiri literare* (1877), basmul se bucură de la început de o receptare pozitivă, fiind tradus în germană, franceză, italiană la nici cincisprezece ani de la prima ediţie. Interesul major pe care l-a stârnit se datorează mai ales modului în care autorul reuşeşte să valorifice – îndepărtându-se uneori de – *pattern*-urile tradiţionale ale speciei.

**1. Două caracteristici ale speciei literare *basm* în *Povestea lui Harap-Alb***

▪ Pe de o parte, textul lui Creangă respectă tiparul narativ al basmului popular, subiectul organizându-se în jurul conflictului dintre forţele binelui şi cele ale răului, Binele ieşind, în cele din urmă, învingător. Astfel, personajele pot fi, la prima vedere, împărţite în două categorii: fiul de crai/Harap-Alb, calul, Sfânta Duminică, crăiasa albinelor şi cea a furnicilor, personajele himerice – Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Păsări-Lăţi-Lungilă, Ochilă – simbolizează Binele, iar Spânul şi Împăratul Roş sunt forţele răului. Această construcţie în opoziţie apropie *Povestea lui Harap-Alb* de structura basmului popular, mai ales că, în final, după ce a parcurs întregul drum al maturizării – element ce conferă basmului caracterul de *bildungsroman* –, protagonistul aduce victoria binelui şi restabileşte armonia lumii.

▪ O a doua caracteristică preluată de autor din basmul popular este constituită de tipologia personajelor. Chiar dacă le construieşte într-un mod inedit – care va fi analizat în a doua parte a eseului –, Ion Creangă include numeroase fiinţe himerice, respectând astfel una dintre constrângerile definitorii ale speciei, dacă ar fi să adoptăm inventarul lui G. Călinescu din *Estetica basmului*: *Fiinţele neomeneşti din basme au psihologia şi sociologia lor misterioasă. Ele comunică*



Scanned with OKEN Scanner

*cu omul, dar nu sunt oameni. Când dintr-o narațiune lipsesc acești eroi himerici, n-avem de-a face cu un basm.* Mai mult, toate categoriile de personaje pe care V.I. Propp le identifică în *Morfologia basmului* se regăsesc în *Povestea lui Harap-Alb*: ajutoarele și donatorii – Sfânta Duminică, calul năzdrăvan, cei cinci tovarăși, furnicile, albinele, răufăcătorul și trimițătorul – Spânul, personajul căutat – fata Împăratului Roș.

**2. Patru elemente de construcție a subiectului/compoziției**

- Pe de altă parte, basmul lui Creangă își demonstrează caracterul cult prin modalitatea ingenioasă de construcție a subiectului. Astfel, autorul aduce modificări esențiale la toate nivelurile textului, demersul îndreptându-se spre crearea unei lumi cât mai verosimile și mai apropiate de universul țărănesc al Humuleștiului.
  - ✓ În primul rând, clișeele compoziționale sunt adaptate astfel încât să confere basmului o relevanță socială. De exemplu, formula inițială – *Amu cică era odată* – se deosebește de clasicul *A fost odată ca niciodată* prin limbajul regional – *amu* și, totodată, prin ancorarea poveștii ce urmează a fi spuse într-o realitate rurală posibilă – *cică era.* Aceeași manieră îndreptată spre social se remarcă și în formula finală: *Și a ținut veselia ani întregi, și acum mai ține încă; cine se duce acolo bea și mănâncă. Iar pe la noi cine are bani bea și mănâncă. Iară cine nu, se uită și rabdă.* E vorba aici despre o critică/satiră la adresa societății contemporane lui Creangă, îndreptată spre spiritul individualist, care nici măcar să se bucure nu mai știe.
  - ✓ În al doilea rând, *Povestea lui Harap-Alb* conține, pe lângă mijlocul clasic de expunere al basmului – narațiunea –, pasaje întregi în care predomină descrierea sau dialogul. Aceste două moduri de expunere nu pot fi considerate simple mijloace de dezvoltare a narațiunii, ci rolul lor principal este acela de a reliefa încă o dată înclinația acestui basm cult spre crearea iluziei vieții. Prin urmare, digresiunile descriptive ajută la caracterizarea personajelor ori la tensionarea acțiunii, oferindu-i naratorului posibilitatea de a se adresa cititorului ca și cum toată povestea s-ar petrece pe o scenă cu recuzită câmpenească. La fel, dialogul din camera *roșă cum e jăratecul* dintre cele cinci arătări himerice seamănă cu o gâlceavă realistă între niște țărani, deoarece nu are niciun scop în evoluția narațiunii.
  - ✓ De asemenea, realismul *Poveștii lui Harap-Alb* este completat de o gamă simbolică imposibil de imaginat într-o narațiune populară, de unde preia, totuși, simbolul podului ca trecere într-o altă lume sau al pădurii-labirint. Nu întâmplător, Vasile Lovinescu comentează – exagerând uneori – basmul lui Ion Creangă exclusiv prin substratul său mitic. Criticul descoperă un Creangă „nocturn" care propune o lume căzută în haos, ce își găsește forța regeneratoare în fiul cel mic din familia Craiului. Dacă fratele mai mic, Craiul, trimite la casta războinicilor prin simbolul ursului, fratele său din cealaltă *margine a pământului*, Împăratul Verde, suferă de o anumită *ofilire*, fapt dovedit de *deficitul de clorofilă* din Împărăția Verde, salatele fiind o raritate aici. Un alt exemplu relevant prezentat de V. Lovinescu vizează scena intrării în fântână a fiului de crai, interpretată atât ca o moarte simbolică, coborâre în infern, cât și drept un botez, din acel moment protagonistul fiind numit de Spân Harap-Alb, oximoron ce denotă postura sa hibridă.
- Nu în ultimul rând, inovația *Poveștii lui Harap-Alb* este de regăsit în construcția de personaje. În acest sens, aportul lui Ion Creangă se manifestă prin ambiguizarea statutului personajelor. De pildă, calul nu rămâne doar o apariție miraculoasă ce îndeplinește rolul de ajutor, ci se ipostaziază,



Scanned with OKEN Scanner

alături de Crai și de Sfânta Duminică, în unul dintre complicii *maestrului inițiator* – Spânul. Pentru că, așa cum demonstrează uciderea din final a Spânului, calul năzdrăvan ar fi putut interveni de la bun început în mod decisiv. Însă, el preferă să-l lase pe Harap-Alb să depășească singur toate fazele propriei maturizări. Chiar ființele himerice – Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Păsări-Lăți-Lungilă, Ochilă – își depășesc statutul, câștigând o consistență realistă de țărani cu însușiri exagerate.

**3. Relația dintre două personaje**

- La fel de ambiguă este și relația dintre protagonist – Harap-Alb și antagonist – Spân. Cei doi nu sunt termenii unei opoziții totale, Spânul fiind adeseori nu doar un personaj negativ, ci și mijlocul prin care fiul de crai ajunge să parcurgă etapele inițierii. Chiar calul îi spune stăpânului său că *și unii ca aceștia sunt trebuitori pe lume câteodată, pentru că fac pe oameni să prindă la minte.* În același timp, întovărășirea cu Spânul îl face pe Harap-Alb să-și conștientizeze defectele. De exemplu, când intră în vorbă cu el la marginea pădurii, fiul de crai încalcă sfatul părintesc, iar în momentul în care este trimis de Spân să îndeplinească diverse probe protagonistul nu conține a se plânge, încât Sfânta Duminică îl ceartă pentru că se dovedește *așa slab de înger* și *mai fricos decât o femeie*.

**4. Concluzie**

- De fapt, punctul forte al basmului rămâne chiar perspectiva originală a lui Creangă asupra traseului maturizării protagonistului. Având în vedere toate însușirile enunțate ale narațiunii lui Creangă, de la transformarea clișeelor compoziționale până la combinarea insolită a modurilor de expunere și de la fondul simbolic abundent până la ambiguizarea statutului personajelor, se poate afirma că principala trăsătură a basmului cult *Povestea lui Harap-Alb* este **formula inovatoare a unui miraculos firesc/realist** în evidență opoziție cu fantasticul convențional al basmelor populare.

## ESEU STRUCTURAT

### RELAȚIA DINTRE INCIPIT ȘI FINAL ÎN BASMUL CULT *POVESTEA LUI HARAP-ALB*

- Fiind o specie accesibilă care produce plăcere în timpul lecturii, basmul dezvăluie o lume în care pot fi regăsite majoritatea speranțelor, iluziilor, fanteziilor sau chiar utopiilor umanității. De aceea, îndepărtarea de lumea reală, adesea dezamăgitoare, se produce lin, fără mari tensiuni. Inclusiv tipul de fantastic utilizat nu implică rupturi sau spaime cititorului și personajului, ci presupune acceptarea de la bun început a unui univers în care orice e posibil. Acestui procedeu de redare a supranaturalului i s-a spus *miraculos*, iar semnele sale cele mai evidente rămân clișeele compoziționale din incipitul și din finalul textului. După cum se știe, în basmul popular aceste formule-clișeu marchează trecerea din lumea reală în lumea miraculoasă a poveștii și viceversa. În basmul cult însă, naratorul nu se mai mulțumește să evidențieze această tranziție, ci implică un sens suplimentar de natură morală, socială sau simbolică, așa cum poate demonstra analiza fragmentelor de început și de sfârșit din *Povestea lui Harap-Alb* de Ion Creangă.



Scanned with OKEN Scanner

**1. Trăsăturile incipitului**

- Astfel, Ion Creangă renunță la clasicul *A fost odată ca niciodată* pentru a alege o formulă inițială inedită – *Amu cică era odată.* Vechea expresie de început a basmului popular trimite în mod clar, o știe oricine, la o întâmplare dintr-un trecut imposibil de reconstituit, fapt dovedit de perfectul compus al verbului *a fi*, în timp ce adverbul *niciodată* denunță lipsa de realitatea a evenimentelor ce urmează a fi narate. Așadar, cititorul e obligat să încheie un pact ficțional cu naratorul, fără de care povestea nu ar putea fi spusă. Nu la fel stau lucrurile în cazul basmului cult imaginat de Ion Creangă. Aici, naratorul obiectiv, omniscient, omniprezent nu mai este atât de impersonal ca în basmul popular, dimpotrivă, propune o relație de complicitate cu cititorul. El nu mai vrea doar *semnarea* unui contract, ci reclamă o relație firească față de cititor. În consecință, incipitul din *Povestea lui Harap-Alb* oferă posibilitatea unei istorii mult mai verosimile. Acel adverb de adresare, *cică*, sugerează faptul că povestea a fost rostită de cineva, iar imperfectul verbului *a fi* – *era* – plasează acțiunea într-un timp trecut, dar nu foarte îndepărtat, chiar cu efecte în prezent. De fapt, și forma populară a adverbului *amu* – specifică oralității stilului autorului – evidențiază caracterul de poveste fără sfârșit a acestui basm, evocând existența unor întâmplări anterioare. Această interpretare este confirmată de o intervenție a calului năzdrăvan după ce Spânul îl trimite pe Harap-Alb în căutarea fetei împăratului Roș: *Las' pe mine, stăpâne, că știu eu pe unde te-oi duce la împăratul Roș, pentru că m-au mai purtat odată păcatele pe acolo cu tată-tău în tinerețile lui.*

**2. Particularitățile construcției finalului**

- Mai mult, nici fragmentul final al basmului cult *Povestea lui Harap-Alb* nu respectă formula-clișeu a speciei populare. Într-adevăr, Binele învinge Răul și în basmul lui Creangă, autorul preluând de asemenea imaginea nunții ori sintagme de tipul *a ținut veselia ani întregi.* Însă, elementul atipic apare odată cu modalitatea de construcție a acestui fragment de încheiere. Nunta descrisă aici repetă parcă ritualul nupțial popular. Categoriile sociale sunt abolite – *Chiar și sărăcimea ospăta și bea* –, iar naratorul devine un menestrel ce relatează evenimentele sub forma unor cântece de ospăț. Limbajul regional, încărcat de oralitate, iese la iveală în aceste fragmente aproape lirice. Nu lipsește nici umorul atât de specific scrierilor lui Creangă, dar un umor cu o pregnantă nuanță satirică. Se confirmă, așadar, din nou, înclinația basmului cult spre nota realistă, spre problemele prezentului. Dacă în lumea poveștii *cine se duce acolo bea și mănâncă [...] pe la noi, cine are bani bea și mănâncă, iară cine nu, se uită și rabdă.*

**3. Componente de structură/compoziție**

- Modalitatea aparte a lui Creangă de a construi incipitul în raport cu finalul basmului influențează și strategiile compoziționale ale textului.
  - ✓ În primul rând, caracterul realist al **personajelor** poate fi considerat o prelungire firească a viziunii exprimate la începutul și sfârșitul *Poveștii lui Harap-Alb*. De exemplu, protagonistul nu deține nicio putere supranaturală, toate probele fiind trecute datorită însușirilor sale pozitive – bunătatea, milostenia, răbdarea, curajul – sau grație sprijinului primit de la ajutoare și donatori. Mai mult, chiar dacă nu sunt oameni obișnuiți, ființele himerice se comportă ca niște țărani autentici, iar toate însușirile lor miraculoase nu sunt decât exagerări ale unor simțuri umane.



Scanned with OKEN Scanner

✓ În al doilea rând, **perspectiva narativă** din *Povestea lui Harap-Alb* continuă complicitatea cu cititorul dezvăluită în incipitul textului. **Naratorul** socializează cu auditoriul poveștii, este hâtru, răutăcios, ironic la adresa unor personaje, într-un cuvânt *personal*. De exemplu, pe tot parcursul subiectului, vocea narativă nu conteneşte cu adresările către cititor: *Mă rog, foc de ger era: ce să vă spun mai mult!*

✓ Nici în ceea ce priveşte abordarea **temelor** sau în expunerea **viziunii despre lume** Ion Creangă nu se îndepărtează de stilul surprinzătoarelor clişee compoziționale ale basmului său. Spre deosebire de specia populară, opoziția dintre bine şi rău nu mai este atât de clară, aşa că Spânul depăşeşte simplul statut de antagonist şi devine *un rău necesar* pentru maturizarea fiului de crai. De asemenea, lumea decăzută a poveştii, despre care aflăm în incipit că *era bântuită de războaie grozave*, nu este salvată în mod decisiv de efectele benefice produse de Harap-Alb, din moment ce finalul basmului descrie o realitate a povestitorului *fără bani în buzunariu,* în care unii sunt mai egali decât alții.

**4. Concluzie**

▪ Aşadar, conştient de necesitatea unui realism al lumii basmului pentru ca delectarea cititorului să fie mai accentuată, Ion Creangă alege să modifice într-un mod aparte clişeele compoziționale atât din incipitul, cât şi din finalul basmului. Acest fapt oferă individualitate narațiunii şi, după cum s-a demonstrat în acest eseu, influențează atât construcția subiectului, cât şi viziunea despre lume a autorului. Astfel, înainte de a fi un basm cult, *Povestea lui Harap-Alb* este o marcă înregistrată Ion Creangă.

---

## ESEU STRUCTURAT

---

## PARTICULARITĂȚI DE CONSTRUCȚIE A PERSONAJULUI ÎN *POVESTEA LUI HARAP-ALB*

▪ Făt-Frumos din basmele populare ilustrează dintotdeauna o aplecare a umanității spre un ideal de frumusețe, putere şi curaj nemărginit. În schimb, Harap-Alb din basmul lui Ion Creangă nu deține puteri supranaturale, poartă căciulă țărănească, îşi loveşte calul cu o cruzime nefirească şi se plânge ca o fată mare ori de câte ori trebuie să treacă una dintre probele Spânului. Cu toate acestea, el rămâne unul dintre cele mai faimoase personaje de basm din literatura română. Notorietatea sa provine din faptul că impune cititorilor o lectură de identificare, mai ales că nu foarte des apare într-un basm – popular sau cult – un personaj atât de verosimil.

**1. Elemente ale textului narativ semnificative pentru realizarea personajului**

▪ Caracterul realist al protagonistului *Poveştii lui Harap-Alb* reiese cu uşurință din câteva elemente relevante pentru construcția textului narativ. Astfel, perspectiva narativă aparține unui povestitor ce dezvoltă o relație de complicitate cu cititorul pe care îl anunță subtil despre natura umană – cu toate defectele de rigoare – a eroului. De exemplu, după ce mezinul cade în capcana Spânului şi intră în fântână, în consecință este obligat să-i devină slugă, iar naratorul îi face cu ochiul cititorului, denunțând firea comună a viitorului Harap-Alb: *Fiul craiului, ce era să facă? Îi spune toate cu de-amănuntul, căci, dă, care om nu ține la viață înainte de toate?*



Scanned with OKEN Scanner

- De asemenea, însuşirile realiste ale personajului principal reies, pe de o parte, din caracterizarea directă. Chiar de la începutul basmului, naratorul obiectiv redă nemediat naivitatea protagonistului: *fiul craiului, boboc în felul său la treburi de aiste....* Mult mai aproape de structura adevărată a personajului este Sfânta Duminică, atunci când îl prezintă drept milostiv şi generos – *fii încredinţat că nu eu, ci puterea milosteniei şi inima ta cea bună te ajută* –, dar totodată îl dezvăluie ca fiind *slab de înger şi mai fricos decât o femeie.* Tot Sfânta Duminică e cea care justifică şi necesitatea parcurgerii de către protagonist a unui ritual de iniţiere, anticipând şi statutul său ulterior: *Când vei ajunge şi tu mare şi tare, îi căuta să judeci lucrurile de-a fir-a-păr şi vei crede celor asupriţi şi năcăjiţi pentru că ştii acum ce-i năcazul.*
- Acţiunea contribuie, şi ea, la caracterizarea indirectă a personajului prin fapte, comportament, relaţii cu celelalte personaje. Ca în orice basm, superioritatea mezinului iese la iveală chiar de la început, din moment ce el este singurul dintre fraţi care se ruşinează la admonestările tatălui, făcându-se *roş cum îi gotca.* În episodul întâlnirii cu Sfânta Duminică, fiul Craiului îşi probează naivitatea, orgoliul, superficialitatea, ghidându-se după aparenţe. Chiar însuşirile pozitive nu sunt conştientizate de acesta, generozitatea de care dovadă când o miluieşte pe bătrână fiind provocată de faptul că Sfânta Duminică îi prevesteşte un destin împărătesc. Fiind neiniţiat, fiul se rătăceşte în pădurea-labirint şi este nevoit să-l ia pe Spân ca slugă, deşi Craiul îl avertizase să se ferească de acesta. Lipsit de experienţă, cade în cursa întinsă de Spân, devenindu-i, la rândul lui, slugă. Acesta din urmă îi dă numele de Harap-Alb, construcţie oximoronică ce evidenţiază dublul statut al eroului. Tot Spânul îi confiscă armele, pentru că nu de forţă fizică are nevoie fiul de crai, ci *să mai prinză la minte.* Odată ajuns la curtea Împăratului Verde, Harap-Alb este supus la trei probe în care dă primele semne de maturitate: răbdare, perseverenţă, curaj – proba aducerii sălăţilor din grădina ursului; prezenţă de spirit şi capacitatea de a rezista tentaţiei – proba aducerii nestematelor; generozitate sinceră faţă de cele mai neînsemnate vietăţi, capacitatea de a discerne aparenţa de esenţă în alegerea celor cinci tovarăşi, consecvenţă în atingerea scopului propus – proba aducerii fetei Împăratului Roş. De fapt, acest ultim obstacol certifică maturizarea deplină a protagonistului, singurul său rol rămânând acela de a coordona îndeplinirea îndatoririlor, din moment ce personajele himerice şi animaliere deţin acum singurul rol activ. În fine, desăvârşirea maturizării lui Harap-Alb survine odată cu parcurgerea ultimelor două experienţe esenţiale ale vieţii – dragostea şi moartea. Simptomatic pentru firescul evoluţiei eroului rămâne modul în care este conturată relaţia de iubire. Astfel, sentimentul dragostei apare abia după ce fiul de crai a epuizat, fără excepţie, toate etapele iniţierii. În plus, relaţia cu fata *farmazoană* a Împăratului Roş îl readuce din moarte la viaţă. Prin această răsturnare tipică basmelor, statutul moral, psihologic şi social al personajului se schimbă fundamental.

**2. Statutul social, psihologic şi moral al personajului**

- Prin urmare, cel care la început fusese mezinul timid şi neîncrezător în forţele proprii – nici nu îndrăzneşte, înainte de întâlnirea cu Sfânta Duminică, să-şi încerce şansa de a ajunge la Împăratul Verde – acceptă condiţia umilă de slugă, pentru ca în final să-şi asume rolul de Împărat. Întregul traseu descris aici este într-o strânsă relaţie cu conflictul principal al basmului, anume acela dintre condiţia umană a lui Harap-Alb şi destinul său de viţă nobilă. Pentru că în această naraţiune a lui Ion Creangă tensiunea majoră se instituie nu între protagonist şi Spân/Împăratul Roş, ci între statutul social, psihologic şi moral din debutul basmului şi încercările, uneori disperate, ale eroului de a-şi depăşi limitele.



Scanned with OKEN Scanner

**3. Relevarea principalei trăsături a personajului prin două scene reprezentative**

- De fapt, principala trăsătură a protagonistului *Poveştii lui Harap-Alb* – caracterul său profund uman – reiese cu uşurinţă tocmai în acele scene în care eroul se vede confruntat cu evenimente care depăşesc puterea sa omenească de înţelegere. Spre exemplu, după prima întâlnire cu Sfânta Duminică, când ea se ridică în văzduh *învăluită într-un hobot alb*, fiul cel mic al Craiului este cuprins de *înfiorare, rămânând uimit de spaimă şi mirare*. Însă acest contact cu *nemaivăzutul*, cu elementul miraculos, îi conferă mezinului *încrederea în sine că va izbuti la ceea ce gândea*. În aceeaşi ordine de idei, merită menţionate şi secvenţele narative care urmează fiecărei porunci a Spânului. Reacţiile neexperimentatului Harap-Alb sunt comice dacă le comparăm cu vitejia şi curajul de care dă dovadă Făt-Frumos din basmele populare, însă, dintr-o perspectivă realistă, temerile sau laşitatea protagonistului îşi dezvăluie firescul. Deoarece, pentru un om obişnuit, confruntarea cu pericolul morţii produce invariabil nu doar paloarea feţei ori cufundarea în gânduri, ci chiar senzaţia capătului de drum, dorinţa de a renunţa definitiv la chinurile unei existenţe dezamăgitoare: *Şi de-aş muri mai degrabă, să scap odată de zbucium; decât aşa viaţă, mai bine moarte de o mie de ori.* [...] *să facem şi acum pe cheful Spânului, rămânere-aş păgubaş de dânsul să rămân şi să-l văd când mi-oi vedea ceafa; atunci, şi nici atunci, că tare mi-i negru înaintea ochilor.*

**4. Concluzie**

- Aşadar, drumul iniţierii protagonistului în viaţă, dincolo de toate învăluirile simbolice şi alegorice, rămâne un exemplu formativ pentru orice tânăr obişnuit, indiferent de epocă. În timp ce în lumea contemporană formarea nu mai este o iniţiere, ci o descoperire a lumii fără nicio logică progresivă, construcţia personajului din *Povestea lui Harap-Alb* propune un model de evoluţie care nu arde etapele. De exemplu, pentru tânărul secolului al XXI-lea, iubirea constituie o experienţă prematură – flirtul adolescentin cunoscând limite de vârstă alarmante –, pe când Harap-Alb traversează sentimente ca mila, curajul, ipocrizia celorlalţi, prietenia sinceră până să considere că şi-a găsit perechea.

*Ion Creangă*



Scanned with OKEN Scanner

# 1.2.1. NUVELA ROMANTICĂ

## COSTACHE NEGRUZZI, *ALEXANDRU LĂPUȘNEANUL*

### IDEI ŞI CONCEPTE LITERARE

**a. Nuvelă**

✓ Provenit din italienescul *novella* (noutate, nuvelă), termenul desemnează specia genului epic în proză, de dimensiuni medii, în care accentul cade pe evoluția personajului. Spre deosebire de povestire, nuvela este mult mai obiectivă, naratorul fiind cel mai adesea neimplicat. Mai mult, nuvela tradițională evidențiază importanța dezvoltării firului narativ, refuzând să ofere atenție sporită realizării atmosferei. Povestirea se adresează unui auditoriu ales, în timp ce nuvela prezintă un destin universal.

✓ Opinii despre nuvelă (apud. Irina Petraş, *Teoria literaturii, dicționar-antologie*)

➢ *Nuvela este micul roman al automaților și scurtimea ei e cerută de stereotipismul eroilor.* (G. Călinescu)

➢ *Indiciul dimensiunii, care este un indiciu de bază pentru lucrările narative, nu este nici pe departe atât de lipsit de importanță, după cum ar putea să pară la prima vedere. De volumul lucrării depinde modul în care autorul va dispune de materialul fabulativ, cum își va construi subiectul și cum își va implica tematica în subiect. Nuvela are de obicei o fabulă (subiect, tramă) simplă, cu un singur fir fabulativ (simplitatea construcției fabulei nu afectează deloc complicarea și încurcarea diverselor situații), cu o serie scurtă de situații care se schimbă sau, mai exact, cu o singură schimbare centrală a situațiilor.* (Boris Tomaşevski)

➢ Alexandru Lăpuşneanul *poate contribui întrucâtva și la definiția nuvelei în general. Cea mai curentă și adoptată, cel puțin în practică, de mulți scriitori, pretutindeni, e și cea mai comodă: nuvela e un roman scurt precum romanul e o nuvelă lungă. Dicționarele sunt mai explicite: nuvela e o compoziție literară puțin întinsă, ceva între povestire și roman.* Alexandru Lăpuşneanul *dovedește că nuvela trebuie să înfățișeze un sector al unei lumi, și, ca atare, să urmeze în mic legile romanului în privința compoziției și a zugrăvirii oamenilor și a vieții. Într-adevăr, numai dacă e un mic roman, se pot pretinde anumite însușiri care asigură durabilitatea. O povestire interesează prin darul povestitorului de-a înfățișa întâmplări variate în culori vii, indiferent de firul povestirii care se înnoadă și se deznoadă după trebuință. Dimpotrivă, nuvela, dacă nu creează oameni vii în cadrul unei întâmplări, adică dacă nu reconstituie un colț de viață – nu mai e nuvelă. În povestire, povestitorul e mereu prezent, în nuvelă se ascunde cât poate. [...] Chiar dacă numai după cuprins și formă o clasificare a nuvelei ar fi: istorică, filosofică, educativă, fantastică, socială, psihologică etc. Dar toate, fiecare după cerințele ei, sunt construite și realizate ca un sector de viață, o lume în miniatură.* (Liviu Rebreanu)



Scanned with OKEN Scanner

**b. Clasicism**

✓ Provenit din latinescul *classicus* (din prima clasă, de prim rang, demn de urmat), termenul e folosit cu sens literar din secolul al XVII-lea, fiind identificat cu orientarea literaturii franceze din acea perioadă ilustrată prin scriitori ca Molière, Racine sau La Fontaine. Normele literaturii clasiciste sunt fixate de Boileau în *Arta poetică*: admirația pentru antici, rigoarea compoziţională (cele trei reguli ale unităților: de timp, de loc şi de acţiune), căutarea naturalului şi a verosimilului, puritatea stilului, raționalizarea artistului, valoarea moralizatoare a artei. Din cauza obligativității respectării unor astfel de norme, clasicismul începe să fie considerat osificat la începutul secolului al XVIII-lea, acestuia opunându-i-se romantismul (vezi Irina Petraş, *Teoria literaturii, dicţionar-antologie*).

**c. Realism**

✓ Vezi Ioan Slavici, *Mara.*

**d. Preromantism/romantism**

✓ Vezi Grigore Alexandrescu şi Mihai Eminescu.

## ESEU STRUCTURAT

### PARTICULARITĂȚI DE CONSTRUCȚIE A NUVELEI *ALEXANDRU LĂPUȘNEANUL*

▪ Câteodată, raportul dintre un program estetic şi realizarea artistică propriu-zisă este discrepant. Cu toate că un autor aderă explicit la o mişcare ideologic-literară, o serie de factori – mentalitatea vremii, mecanismele tehnice de care dispune, biografia sa etc. – determină deviații importante de la planul inițial. Este cazul prozei lui Costache Negruzzi, *Alexandru Lăpuşneanul.*

**1. Încadrarea într-o tipologie (curent literar/cultural, specie, univers tematic)/2. Particularități de construcție a discursului narativ (perspectivă narativă, incipit, conflict, repere spațio-temporale, compoziția/construcția subiectului)**

▪ Publicată în primul număr al revistei *Dacia literară* (1840), nuvela lui Negruzzi este menită să ilustreze principiile teoretice enunțate de Mihail Kogălniceanu în *Introducție*. Şi, până la un punct, *Alexandru Lăpuşneanul* asumă atât criteriul originalității ori al inspirației din istoria națională, cât şi modalitățile compoziționale promovate de romanticii europeni față de care apropiații revistei manifestă un adevărat cult. Din acest punct de vedere, textul negruzzian se încadrează într-una dintre speciile preferate de reprezentanții germani ai curentului – **nuvela romantică**.

✓ Mai întâi, aşa cum am precizat, autorul român subliniază **sursele de inspirație istorică.** Dacă titlul inițial a fost *Scene istorice din cronicele Moldaviei. Alexandru Lăpuşneanul,* aparițiile ulterioare păstrează ca subtitlu anii reali ai celei de-a doua domnii a protagonistului (1564-1569), precum şi trimiteri sub forma unor note de subsol la scrierea lui Miron Costin: *Letopiseţul Ţării Moldovei.* Cu toate că exegeții prozei afirmă eroarea de referință – Grigore Ureche, iar nu Costin, descrie scenele transfigurate artistic de Negruzzi –, aceştia fixează miza narațiunii în tematica istorică.



Scanned with OKEN Scanner

✓ În al doilea rând, nuvelistul îl alege tocmai pe Lăpuşneanul deoarece evoluţia sa spectaculoasă îl transformă într-un **personaj excepţional de factură romantică.** Întocmai ca în ficţiunea lui Negruzzi, domnitorul Alexandru a fost detronat printr-un complot, iar, după revenirea în fruntea ţării, decăderea finală este anticipată de o suită de fapte sângeroase. Când aflat în ipostaza de salvator al patriei (*Am auzit de bântuirile ţării şi am venit s-o mântui; ştiu că ţara m-aşteaptă cu bucurie*), când considerat inamicul atroce al boieilor (*La cea mai mică greşală dregătorească, la cea mai mică plângere ce i s-arăta, capul vinovatului se spânzura în poarta curţii*), când gratulându-şi soţia cu cele mai mieroase cuvinte (*frumoasa mea Doamnă*), când numind-o *muiere nesocotită* şi oferindu-i drept *leac de frică* o piramidă de capete retezate, când spaima tuturor, când un jalnic muribund ce ameninţă în van, **personalitatea lui Lăpuşneanul e măcinată de multiple antinomii.**

✓ De altfel, în manieră tipic romantică, figura de stil pe baza căreia se construieşte nuvela rămâne **antiteza** ce caracterizează toate conflictele. Imaginea demonică a tiranului este contrapusă de Negruzzi chipului angelic, izbăvit prin suferinţă, al doamnei Ruxandra, după cum ipocrizia şi parvenitismul lui Moţoc îşi găsesc opusul în demnitatea şi patriotismul tinerilor Spancioc şi Stroici. Răul şi binele se confruntă, cel din urmă ieşind biruitor, însă în urma atât de multor crime încât despre o aură de basm nici nu poate fi vorba.

▪ Nu întâmplător, luând în considerare violenţa acelor timpuri ce poate servi de exemplu negativ pentru contemporani, **Negruzzi imprimă nuvelei sale un accentuat caracter realist, subminând întrucâtva intenţia unei construcţii pur romantice.**

✓ Aparent o neadecvare artistică, naratorul obiectiv şi omniscient fragmentează naraţiunea pentru a realiza **descrieri cu caracter monografic.** De pildă, înainte ca Ruxandra să i se plângă soţului că boieroaicele de la curte o acuză de neimplicare în atenuarea cruzimilor din ţară, îmbrăcămintea ei este atent observată: *Peste zobonul de stofă aurită, purta un benişel de felendreş albastru blănit cu samur, a căruia mânice atârnau dinapoi; era încinsă cu un colan de aur, ce se încheia cu mari paftale de matostat, împregiurate cu petre scumpe [...] Figura ei avea acea frumuseţe care făcea odinioară vestite pre femeile României.* La fel de minuţios este naratorul şi cu dezvăluirea atmosferei petrecerii-capcană de la curte: *În Moldavia, pe vremea aceea, nu se introdusese încă moda mâncărilor alese. Cel mai mare ospăţ se cuprindea în câteva feluri de bucate. După borşul polonez veneau mâncări greceşti ferte cu verdeţuri care pluteau în unt; apoi pilaful turcesc, şi, în sfârşit, fripturile cosmopolite.* Toate aceste elemente descriptive oferă verosimilitate întâmplărilor extraordinare, cititorul fiind încredinţat, prin această tehnică realist-obiectivă, de „adevărul" evenimentelor istorice.

✓ Mai mult, **personajele lui Negruzzi sunt tipologice**, până şi însuşirile fluctuante ale protagonistului dezvoltându-se în limitele caracterologice ale tiranului. Servilul Moţoc, patrioţii Spancioc şi Stroici, supusa şi cinstita soţie Ruxandra ori instinctualii ţărani reprezentaţi de personajul colectiv, bine numit de domnitor prin sintagma *proşti, dar mulţi*, completează tabloul de tipologii ce pare să acopere întreaga societate a epocii.

✓ Peste toate acestea se aşază **nota moralizatoare** a instanţei narative. Ca într-o proză narativă impură, naratorul renunţă la obiectivitate şi – la intrarea în ţară a lui Lăpuşneanul – dezvăluie într-o frază personalitatea îndoielnică a acestuia: *Norodul pretutindene îl întâmpina cu bucurie şi nădejde, aducându-şi aminte de întâia lui domnie, în care el nu avusese vreme a-şi dezvăli urâtul caracter.* Totodată, atât personajele, cât şi naratorul îşi colorează intervenţiile fie cu proverbe, fie cu citate biblice: *Lupul părul schimbă, iar năravul ba;*



Scanned with OKEN Scanner

*Moţoc îi sărută mâna, asemenea câinelui care, în loc să muşce, linge mâna care-l bate; Turma nu poate fi fără păstor, pentru că zice Mântuitorul: Bate-voi păstorul şi se vor împrăştia oile.*

- În fond, viziunea de ansamblu tipic romantică este atenuată nu doar de accentele realiste, ci şi de unele **elemente clasice**. Efectul principal constă în îmblânzirea pulsiunilor marcante, specifice imaginarului din *Alexandru Lăpuşneanul*.

✓ Încă de la nivelul structurii, Negruzzi se supune, de fapt, normelor clasice – nuvela este structurată în patru capitole, cu titluri ce servesc ca mottouri: I. *Daca voi nu mă vreţi io vă vreu...* II. *Ai să dai sama, doamnă!...* III. *Capul lui Moţoc vrem...* IV. *Când mă voi scula pre mulţi am să popesc şi eu...* Această **dispunere simetrică** pare să redea echilibrul unei lumi dezintegrate de multiple conflicte social-politice.

✓ Tocmai de aceea finalul nuvelei coincide cu întoarcerea lui Spancioc şi a lui Stroici, consideraţi factori ai binelui, ai adevărului şi frumosului (adică tocmai acele trei **principii ale idealului clasic**). Actanţii respectivi aşază în faţa lui Lăpuşneanul o oglindă revelatoare, reamintindu-i în pragul stingerii toate nelegiuirile: *Învaţă a muri, tu care ştiai numai a omorî. Şi apucându-l amândoi îl ţineau nemişcat uitându-se la el cu o bucurie infernală şi mustrându-l.* ***Catharsisul*** **este garantat,** aşa că naratorul poate prelua în ultimele enunţuri vocea înaltă a destinului pe care vechii cronicari obişnuiau să o utilizeze: *Acest fel fu sfârşitul lui Alexandru Lăpuşneanul, care lăsă o pată de sânge în istoria Moldaviei. La Monastirea Slatina, zidită de el, unde e îngropat, se vede şi astăzi portretul lui şi al familiei sale.*

**3. Scene reprezentative**

- Preluând observaţiile critice ale lui Nicolae Manolescu – *întâmplările sângeroase au aceeaşi raţiune documentară ca în întreaga proză scrisă de romantici; caracterul ilustrativ este evident [...] Gesturile şi cuvintele personajelor au menirea de a fi memorate.* –, se poate afirma, aşadar, că **majoritatea secvenţelor narative închegate exemplifică maniera romantic-realist-clasică a lui Negruzzi.**

✓ De exemplu, scena ospăţului de la curtea domnească din capitolul al treilea se desfăşoară într-un ritm narativ foarte lent, punctat de numeroase descripţii realiste. Anticipată de discursul organizat după cele mai riguroase norme ale retoricii clasice, discursul de la biserică anticipează măcelul de la curte. Naratorul obiectiv până atunci caracterizează monologul lui Lăpuşneanu drept o *deşănţată cuvântare,* ba focalizează şi pe discuţia dintre Spancioc şi Stroici care hotărăsc să nu participe la petrecere. În acest mod amploarea demonică ori tensiunea uciderii celor patruzeci şi şapte de boieri pierde din impact, *dinţii clănţănind* sau vinul amestecat cu sânge ce face o *baltă pe lespezile salei* devenind mai degrabă imagini realist-naturaliste decât romantice. Redarea excesului se transformă la Negruzzi dintr-o potenţare până la grotesc a resurselor imaginaţiei – cum se întâmplă la romantici – într-o **reprezentare cât mai fidelă a faptului „real”**.

✓ Într-o altă scenă – cea a întâlnirii dintre *călugăritul* Lăpuşneanul şi boierii Spancioc şi Stroici –, conflictul pare a atinge o intensitate maximă. Trezit din letargie, domnitorul reclamă pentru a-şi recâştiga statutul forţe metafizice (*Dumnezu sau dracul mă va însănătoşa*), blestemă (*boaită făţarnică, pre căţeaua asta voi s-o tai în patru bucăţi împreună cu ţâncul ei* etc.), cheamă la răzvrătire (*Sunt Alexandru-Vodă!...Săriţi, flăcăi! Unde-s voinicii mei?...*



Scanned with OKEN Scanner

*Daţi! daţi de tot! Eu vă poruncesc. Ucideţi-i pre toţi... Niciunul să nu scape...*) şi *hârcâie de turbare şi de mânie.* Chiar modalitatea de ucidere a sa pare a avea **alura unei scene romantice**: este otrăvit de doamna Ruxandra. Totuşi, motivaţiile acestor gesturi ţin de un registru cât se poate de moralizator. Spancioc demonstrează că moartea tiranului e o necesitate, susţinându-şi ideile inclusiv prin vorbe de duh – *Destul a trăit tatăl şi destule a făcut. Moară tatăl ca să scape fiul.* Drept răspuns, Ruxandra se extaziază patetic: *Oh! Vrea să-l omoare, răcni duioasa mumă, strângând cu furie copilul la sân.* Însuşi mitropolitul binecuvântează crima, iar, confruntaţi cu agonia lui Lăpuşneanul, Stroici şi Spancioc simt nevoia să-i enumere păcatele, nu din credinţa că muribundul le-ar recunoaşte, ci pentru a sublinia încă o dată exemplul negativ al domnitorului.

**4. Concluzie**

Aşadar, construcţia de ansamblu a nuvelei *Alexandru Lăpuşneanul* de Costache Negruzzi poate fi interpretată ca o mişcare în doi paşi: pe de o parte, intenţionalitatea romantică, pe de alta, inserţia unor elemente marcat realiste ori clasice. De aceea, G. Călinescu identifică pertinent carateristicile acestei proze – *Negruzzi a înţeles spiritul cronicii române şi a pus bazele unui romantism pozitiv, scutit de naive idealităţi.* Numai că sintagmele călinesciene sugerează o lipsă de puritate a ideii de romantism, care dă seama de fragilitatea asimilării principiilor romantice în literatura română la 1840.

*Costache Negruzzi*



Scanned with OKEN Scanner

# 1.2.2. NUVELA REALISTĂ

## IOAN SLAVICI, *MOARA CU NOROC*

### IDEI ŞI CONCEPTE LITERARE

**a. Nuvelă realist-psihologică**

✓ Tip de nuvelă definit în funcţie de două criterii: unul al curentului literar (realismul) şi celălalt al tehnicii narative (psihologismul). Prin caracter monografic, valoare moralizatoare, narator omniscient, personaje tipologice sau toponime reale, nuvela este realistă, iar prin stil indirect liber, conflict interior şi analiză psihologică, naraţiunea poate fi considerată şi o nuvelă psihologică. Psihologismul nu înseamnă, aşadar, anulare a caracterului realist, realitatea interioară bazându-se pe acelaşi principiu al verosimilităţii ca şi fresca socială. În fapt, aşa cum demonstrează Slavici în *Moara cu noroc*, metamorfozele şi tensiunile exterioare capătă „realitate" tocmai prin dezvăluirea impactului asupra interiorităţii individului.

**b. Personaj static/plat *vs.* personaj dinamic/rotund**

✓ Provenit din latinescul *persona* (rol, mască, actor), termenul personaj este o creaţie a secolului al XII-lea, înainte fiind preferaţi termeni ca erou sau protagonist ca proiecţii ale unui ideal uman. Considerat element central al intrigii, agent sau martor al desfăşurării acţiunii, principal factor pentru realizarea sensului romanesc, personajul este supus de-a lungul timpului numeroaselor clasificări. Astfel, după cum anunţă dicţionarul de *Terminologie poetică şi retorică, alături de dihotomia tradiţională, tributară ideologiei romantice: personaj bun/rău, tip pozitiv/negativ, formaliştii ruşi* (teoreticieni de la începutul secolului al XX-lea) *propun diferenţa: personaje mobile (sau dinamice) şi personaje imobile (statice)*, care nu evoluează de-a lungul acţiunii, dar care sunt totuşi supuse legii unei transformări interne. Acestei ultime distincţii, naratologul american E.M. Forster îi oferă o nouă terminologie, fără a schimba substanţial sensul conceptelor: *personaj plat* (flat), *univoc, „construit în jurul unei singure idei sau calităţi"* şi *personaj multidimensional sau rotund* (round).

**c. Stil indirect liber**

✓ Tehnică narativă apărută în secolul al XIX-lea ca primă formă a subiectivizării discursului epic, prin care sunt reproduse cuvintele sau gândurile unui personaj fără ca naratorul să utilizeze verbe de declaraţie. Efectul principal constă în contopirea vocii naratorului cu cea a personajului, păstrându-se implicarea afectivă prin apelul la enunţuri exclamative, interogaţii retorice etc. În terminologia didactică mai este numit şi „monolog interior la persoana a treia".



Scanned with OKEN Scanner

## ESEU STRUCTURAT

# TEMĂ ȘI VIZIUNE DESPRE LUME ÎN *MOARA CU NOROC*

▪ În orice dicționar de termeni literari, *tema* reprezintă acel aspect general de viață pe care un autor alege să îl abordeze într-o creație a sa. Și pentru că nu se poate vorbi despre o creație literară fără a avea în vedere contextul social, istoric, politic sau chiar economic ce a făcut-o posibilă, o temă literară cuprinde – indirect – o întreagă *viziune despre lume* a unei societăți la un moment dat. Astfel, temele nu se rezumă la a fi simple capricii de gust ale prozatorilor, căci nu întâmplător scrie Balzac despre familie, moștenire și paternitate într-o epocă a dezintegrării burgheziei, iar tema colectivizării din *Moromeții* nu apare din senin, ci în plin proces de ideologizare comunistă.

▪ Tot astfel, nici tema dezumanizării produse de obsesia îmbogățirii din nuvela *Moara cu noroc* de Ioan Slavici – publicată în volumul *Novele din popor*, 1881 – nu poate fi despărțită de realitatea finalului de secol XIX, când principiile societății tradiționale și patriarhale se confruntă deschis cu nou apărutele idei capitaliste.

### 1. Tipul de nuvelă

▪ În cultura vremii această nouă realitate autohtonă este prea puțin tematizată, din moment ce moda literară a perioadei promovează traducerile sau proza de senzație construită după model francez. În schimb, Ioan Slavici își manifestă interesul pentru o literatură care să reflecte realitățile românești, iar principalele funcții ale acestei scrieri rămân cea socială și cea moralizatoare. Tocmai aceasta este viziunea creatoare ce stă la baza nuvelei *Moara cu noroc*.

▪ Astfel, pentru a descrie cât mai convingător noua structură socială ce se conturează la sfârșitul secolului al XIX-lea în Ardeal, anume un spațiu în care tradițiile și obiceiurile arhaice sunt amenințate de relațiile umane bazate pe interesul financiar, Slavici alege să folosească o perspectivă lipsită de idilizare, cât mai obiectivă, nuvela sa câștigând **un caracter realist**. De altfel, influența realistă se manifestă la toate nivelurile textului prin impunerea unor personaje tipologice, prin redarea precisă a spațiului – se folosesc toponime reale ca Ineu, Arad, Oradea, Șicula – și a timpului acțiunii, iar nu în ultimul rând chiar prin perspectiva etică asupra vieții.

▪ Totodată, autorul realizează că tensiunea pe care o produce întâlnirea mentalității tradiționale cu aceea capitalistă nu poate fi verosimilă în lipsa unor minime sondări ale interiorității personajelor. Prin urmare, naratorul obiectiv al lui Slavici utilizează adeseori stilul indirect liber sau le permite personajelor monologuri interioare, aspecte narative ce duc invariabil la o primă formă a analizei psihologice din literatura română. *Moara cu noroc* poate fi considerată, în consecință, și o **creație psihologică**.

### 2. Scene reprezentative care reflectă tema

▪ Așadar, prin combinarea celor două tehnici narative – crearea iluziei vieții și analiza psihologică –, Ioan Slavici prezintă pe tot parcursul acțiunii efectele dezumanizante ale obsesiei înavuțirii.

▪ Chiar în incipitul nuvelei, **dialogul pe care îl poartă bătrâna cu Ghiță** scoate la iveală confruntarea dintre mentalitatea tradițională cumpătată, ce pune în prim-plan liniștea și fericirea familiei, și gândirea capitalistă, așa-zis modernă. Simbolizând înțelepciunea populară, bătrâna știe că bogăția nu are cum să determine fericirea: *Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, dacă e*



Scanned with OKEN Scanner

*vorba, nu bogăția, ci liniștea colibei tale te face fericit.* Ea nu poate înțelege tendința tinerei generații spre noutate, din moment ce modelul idilic pe care și l-a asumat a funcționat atâtea secole: *...nu înțeleg nemulțumirile celor tineri și mă tem ca nu cumva, căutând acum la bătrânețe un noroc nou, să pierd pe acela de care am avut parte până în ziua de azi și să dau la sfârșitul vieții mele de amărăciunea pe care nu o cunosc decât din frică.* În schimb, ginerele Ghiță ironizează cumpătarea și reticența la schimbare a bătrânei. Pentru el, respectarea căilor bătătorite înseamnă o plictiseală casnică și drumul spre cea mai sigură alienare: *...să ne punem pe prispa casei la soare, privind eu la Ana, Ana la mine, amândoi la copilaș, iară d-ta la tustrei. Iacă liniștea colibei.*

- Dacă la început alegerea tânărului se dovedește a fi profitabilă, pe parcurs excesele la care îl conduce lăcomia de bani confirmă temerile bătrânei, astfel încât dezumanizarea lui Ghiță intră pe o pantă fără de întoarcere. **Episodul narativ** semnificativ în acest sens este acela **în care protagonistul se retrage să numere banii de unul singur**. De obicei, contabilizarea profitului era un ritual săptămânal la care participa întreaga familie. Însă, după ce acceptă banii obținuți de Lică în urma unei crime, bărbatul începe să se înspăimânte de jocul în care a acceptat să intre. Scena prezintă un Ghiță egoist, înstrăinat, chiar paranoic, care *pe când ele* [bătrâna și Ana] *stăteau de sfat, se afla singur în odaia de lângă birt și-și număra banii, îi număra singur, fără zgomot și ascuțindu-și mereu urechea, pentru ca să-i ascundă îndată ce ar simți că se apropie cineva.*

**3. Elemente ale textului narativ semnificative pentru ilustrarea viziunii despre lume**

- Mai mult, așa cum era de așteptat, faptul că Slavici alege modelul nuvelei realiste cu accente psihologice pentru a contura tema dezumanizării influențează toate elementele de construcție narativă.
  - ✓ Pe de o parte, **conflictul** exterior, de natură socială, dintre Ghiță și Lică este abordat din perspectiva efectelor pe care acesta le produce asupra psihologiei protagonistului. În consecință, prin stil indirect liber și monolog interior naratorul obiectiv propune fragmente întregi de analiză psihologică menită să redea zbuciumul interiorității lui Ghiță. Astfel, tânărul cârciumar simte în el *ceva mai tare decât voința* proprie, se izolează de familie, nu se mai teme nici măcar de moarte, singura lui dorință ajunge să fie răzbunarea pe Lică, iar în cele din urmă o ucide cu sânge rece pe Ana.
  - ✓ Pe de altă parte, **reperele spațio-temporale** confirmă aceeași strânsă legătură dintre realitatea socială și problemele morale sau psihologice pe care apariția capitalismului le presupune. Descrierea amănunțită a locului și a timpului în care se desfășoară acțiunea, prin utilizarea detaliului semnificativ, ține de o tehnică pur realistă: *De la Ineu drumul de țară o ia printre păduri și peste țarine, lăsând la dreapta și la stânga satele așezate prin colțurile văilor. Timp de un ceas și jumătate drumul e bun, vine apoi un pripor pe care îl urci și după ce ai coborât iar la vale trebuie să faci un popas, să adapi calul ori vita din jug și să le mai lași timp de răsuflare, fiindcă drumul a fost cam greu, iară mai departe locurile sunt rele. Aici în vale e Moara cu noroc.* Însă naratorul include o serie de amănunte care conferă nuvelei un sens simbolic cu puternice implicații etice. De exemplu, spațiul în care se petrec majoritatea acțiunilor poartă numele de *Moara cu noroc*, sintagmă care dă și **titlul** nuvelei. Mai degrabă ironic, așa cum se poate deduce din deznodământul narațiunii, acest nume demonstrează că distanța dintre *noroc* și *ghinion* este tot mai mică, într-o lume în care câștigul înseamnă crimă sau înșelăciune. Chiar dacă naratorul nu-i oferă o atenție la fel de mare ca în cazul prezentării spațiului, nici timpul desfășurării evenimentelor nu este omis.



Scanned with OKEN Scanner

După cum naratorul nu ezită să confere indicilor temporari şi o încărcătură simbolică. Cârciuma este luată în arendă de Ghiţă chiar de sărbătoarea Sf. Gheorghe, care, în tradiţia creştină, simbolizează înfrângerea răului, însă păcatele acestei lumi, înmulţite chiar pe parcursul acţiunii, pot fi ispăşite doar în finalul nuvelei, ce stă sub semnul Paştilor – zilele ce preced acest praznic fiind numite de creştini Săptămâna Patimilor.

✓ Mai mult, toată acţiunea nuvelei este dependentă de o **perspectivă narativă** *dindărăt* care aparţine unui narator obiectiv, impersonal, a cărui viziune moralizatoare despre lume este bine ascunsă de intervenţiile personajelor sale. Nici măcar judecăţile etice explicite nu îi aparţin acestuia, ci sunt atribuite bătrânei ca simbol al înţelepciunii populare. Deci vocea naratorială aparţine, de fapt, întregii comunităţi, tuturor şi nimănui în acelaşi timp.

**4. Concluzie**

▪ În concluzie, tema dezumanizării produse de obsesia îmbogăţirii pune exemplar în evidenţă viziunea lui Slavici despre societatea rurală românească de la sfârşitul secolului al XIX-lea. De asemenea, corelând printr-un stil simplu, clar şi concis cele mai adecvate tehnici narative – descrierea realistă prin care obţine efectul de iluzie a vieţii, dar şi analiza psihologică ce îi serveşte la sondarea interiorităţii personajelor –, autorul nuvelei *Moara cu noroc* poate fi considerat un precursor al prozei cu tematică rurală din literatura secolului XX, de la Liviu Rebreanu şi până la Marin Preda.

## ESEU STRUCTURAT

### PARTICULARITĂŢI DE CONSTRUCŢIE A PERSONAJULUI ÎN *MOARA CU NOROC*

▪ Una dintre caracteristicile fundamentale ale nuvelei este aceea că se axează pe evoluţia unui singur personaj. Protagonistul este responsabil, astfel, nu numai de propria sa devenire, ci şi de a celorlalte personaje, ba chiar de naşterea conflictului. Din această cauză transformările eroului urmează un tipar previzibil, fără mari rupturi. Altfel, coerenţa lumii pe care specia încearcă să o redea într-un număr restrâns de pagini ar fi ameninţată. În plus, datorită faptului că o nuvelă, prin definiţie, cuprinde puţine personaje, rolul actantului principal ajunge cu atât mai important cu cât contribuie în mod decisiv la conferirea unei minime consistenţe care să le facă viabile pentru dezvoltarea acţiunii.

▪ Recunoscut pentru meticulozitatea arhitecturii narative, Ioan Slavici se dovedeşte foarte atent mai ales în ceea ce priveşte conturarea personajelor sale. De fapt, critica literară, de la Tudor Vianu la Magdalena Popescu sau Nicolae Manolescu, identifică punctul forte al artei narative a lui Slavici în construcţia de personaj. Deşi eroii săi provin din universul rural al Ardealului de secol XIX, autorul nu ezită să le imprime multora dintre ei o complexitate aparte, adică, aşa cum afirmă G. Călinescu, *acel amestec de bine şi rău ce se află la oamenii adevăraţi*. Probabil cel mai bun exemplu în acest sens este reprezentat de cizmarul Ghiţă, personajul principal al nuvelei *Moara cu noroc*.



Scanned with OKEN Scanner

**1. Statutul moral/social/psihologic al personajului prin raportarea la conflictul nuvelei**

- Dacă la începutul nuvelei Ghiță apare ca un personaj tipologic pentru categoria indivizilor dornici de îmbogățire, putându-se afirma că are un **statut moral și psihologic** necompromis, evoluția ulterioară a acțiunii îi oferă o individualitate aparte. Pentru că atracția banilor nu îl transformă pe protagonist atât de mult încât să treacă într-o altă tipologie – a infractorilor reprezentați de Lică Sămădăul. În schimb, eroul central al nuvelei este prezentat parcurgând un traseu al dezumanizării datorat oscilației între cele două modele de organizare socială: pe de o parte, familia ca emblemă a lumii tradiționale, pe de altă parte, afacerile la limita legii, simptomatice pentru relațiile capitaliste din acea vreme.
- De fapt, transformările morale și psihologice ale lui Ghiță au ca punct de plecare nemulțumirea profundă față de **statutul social** pe care acesta îl deține. Spirit practic, el realizează că meseria de cizmar nu are cum să îmbunătățească traiul familiei sale, din moment ce societatea în care și-a trăit prima tinerețe este mult prea statică pentru a permite orice tip de progres, așa cum afirmă în dialogul din incipit cu soacra sa: *...să cârpesc și mai departe cizmele oamenilor, care umblă toată săptămâna în opinci ori desculți, iară dacă duminica e noroi, își duc cizmele în mână până la biserică.* Înțelegând că în acest ritm este pe cale să-și piardă chiar puținii clienți pe care îi mai avea, Ghiță se mută din lumea închisă, acolo unde nu se întâmplă nimic, la cârciuma de la *Moara cu noroc*, adică într-un spațiu departe de satele orânduite după un tipar patriarhal. Ajuns într-un loc în care legile capitaliste au pătruns deja – primul arendaș al morii fiind obligat de nevoile numeroșilor drumeți să o transforme în cârciumă –, Ghiță se simte privilegiat și datorită hărniciei sale își schimbă până și nou câștigatul statut social de simplu arendaș. *Moara cu noroc* se transformă astfel în *cârciuma lui Ghiță.*

**2. Elemente ale textului semnificative pentru realizarea personajului**

- Trecerea protagonistului de la *tipologie* – statutul social – la *individualitate* – statutul moral și psihologic – este susținută prin toate elementele de construcție ale textului narativ.
  - ✓ În primul rând, **perspectiva naratorului** obiectiv și impersonal ce ajută la crearea caracterului realist al nuvelei permite atât descrierea verosimilă a evoluției sociale a lui Ghiță, cât și redarea zbuciumului său interior. Dacă pentru a construi un personaj veridic în contextul societății ardelene de la sfârșitul secolului al XIX-lea naratorul se axează pe detaliile referitoare la mediul în care trăiește personajul și la condiționările sale inerente, când se vede nevoit să prezinte interioritatea acestuia instanța narativă folosește **stilul indirect liber** sau îi permite personajului fragmente de **monolog interior**, care duc la o tehnică a analizei psihologice surprinzătoare prin modernitatea sa.
  - ✓ În al doilea rând, o astfel de strategie naratorială conduce la dublarea **conflictului** nuvelei, așa încât tensiunea epică manifestată la început doar pe un plan exterior – opoziția dintre bătrână și Ghiță sau dintre Lică și protagonist – se transferă într-un conflict interior ce are la bază trăirile contradictorii ale eroului. Astfel, tânărul cârciumar simte în el *ceva mai tare decât voința* proprie, se izolează de familie, nu se mai teme nici măcar de moarte, singura lui dorință ajunge să fie răzbunarea pe Lică, iar în cele din urmă o ucide cu sânge rece pe Ana.
  - ✓ De asemenea, complexitatea personalității lui Ghiță atât de elocvent surprinsă de narator prin construcția conflictului poate fi evidențiată pe tot parcursul **acțiunii** prin intermediul **mijloacelor de caracterizare** la care Slavici apelează. *Personaj rotund*, datorită faptului că își schimbă însușirile pe parcursul narațiunii, Ghiță este, totuși, prezentat în incipit drept un



Scanned with OKEN Scanner

personaj tipologic, așa cum reiese din caracterizarea indirectă prin acțiunile sale. Om al faptelor, nu al vorbelor, *cârciumarul este* – după cum observă Magdalena Popescu – *un ins energic, cu gustul riscului și al aventurii*. Acum fondul său uman nu este încă pervertit de gustul banilor, el dorind doar bunăstarea familiei. Și, într-adevăr, raționamentul lui funcționează atâta vreme cât afacerea e prosperă, clienții sunt tot mai numeroși, iar viața idilică pare a pune stăpânire pe membrii casei sale, conform caracterizării directe făcute de narator: *Sâmbăta de cu seară locul se deșerta și Ghiță, ajungând să mai răsufle, se punea cu Ana și cu bătrâna să numere banii, și atunci el privea la Ana, Ana privea la el, amândoi priveau la copilași, căci doi erau acum, iară bătrâna privea la câteșpatru și se simțea întinerită, căci avea un ginere harnic, o fată norocoasă, doi nepoței sprinteni, iară sporul era dat de la Dumnezeu, dintr-un câștig făcut cu bine.* Transformarea lui Ghiță nu întârzie însă să apară, iar mobilul este reprezentat de apariția lui Lică la cârciumă. Chiar după prima întrevedere cu Sămădăul în mintea protagonistului se ivesc primele *gânduri grele*. Pentru a-și reface echilibrul pierdut de intervenția brutală a căpeteniei porcarilor, cârciumarul cumpără două pistoale, îl angajează pe Marți, un *ungur înalt ca un brad*, și aduce doi căței pe care îi antrenează de mici să fie de temut. Totuși, liniștea căutată de erou nu este dobândită cu niciun chip, iar naratorul rezumă transformările prin modul în care Ana îl percepe pe soțul ei: *Acum el se făcuse mai de tot ursuz, se aprindea pentru orișice lucru de nimic, nu mai zâmbea ca mai înainte, ci râdea cu hohot, încât îți venea să te sperii de el, iar când se mai hârjonea câteodată cu dânsa își pierdea lesne cumpătul și îi lăsa urme vinete pe brațe.*

**3. Principala trăsătură de caracter a personajului redată prin două scene reprezentative**

- Panta pe care a apucat-o personajul principal este atât de abruptă, încât Ghiță simte că nu își mai poate controla propria existență. Tensiunea acumulată îl determină pe fostul cizmar să se îndepărteze de Ana, mai apoi devine egocentric, considerând că numai problemele sale contează, iar în cele din urmă ajunge obsedat de răzbunarea împotriva lui Lică, chiar cu riscul periclitării vieții celor apropiați. Acest drum spre dezumanizare este excelent redat în nuvelă prin stil indirect liber și monolog interior, ambele fiind modalități inedite de **autocaracterizare**. De exemplu, după o ceartă cu Ana, Ghiță *ar fi voit să meargă la ea, să-i ceară iertare și s-o împace, dar nu putea; era în el ceva ce nu-l lăsa și așa ieși afară, ca să fie singur cu gândurile sale.* Mai mult, dramatismul stărilor pe care le parcurge eroul este accentuat de faptul că, deși comportamentul său e uneori incoerent, el nu își pierde niciodată luciditatea, ci încearcă să-și justifice faptele prin destinul tragic ursit: *Ei! Ce să-mi fac dacă e în mine ceva mai tare decât voința mea?! Nici cocoșatul nu e însuși vinovat că are cocoașă în spinare: nimeni mai mult decât dânsul n-ar dori să n-o aibă.* Singura modalitate de a-și păstra iluzia echilibrului rămâne pentru protagonist încercarea de a le da celorlalți impresia că e stăpân pe situație, din moment ce a învățat din experiența relațiilor capitaliste că *cinstit nu e decât omul care a astupat gurile rele.* Însă, cele mai apropiate persoane ale sale, soția Ana și dușmanul Lică, dezvăluie cu ușurință **principala sa trăsătură de caracter: dezumanizarea**. Parcă pentru a răspunde etichetei pe care Sămădăul i-o conferă – *tu ești om, Ghiță, om cu multă ură în sufletul său, și ești om cu minte: dacă te-aș avea tovarăș pe tine, aș râde și de dracul și de mumă-sa* –, arendașul *Morii cu noroc* acționează în finalul nuvelei total irațional.



Scanned with OKEN Scanner

Doar dintr-o dorință obsesivă de a se răzbuna pe Lică, acesta o expune pe soția sa, oferind-o drept momeală Sămădăului, și își pune toate speranțele în jandarmul Pintea. Destinul său tragic nu mai surprinde pe nimeni, din moment ce Ghiță se comportă ca o brută când o ucide pe Ana, *apăsând cuțitul tot mai adânc spre inima ei.*

**4. Concluzie**

- Așadar, dezumanizarea lui Ghiță produsă de obsesia îmbogățirii pune exemplar în evidență viziunea lui Slavici despre societatea rurală românească de la sfârșitul secolului al XIX-lea. De asemenea, corelând printr-un stil simplu, clar și concis cele mai adecvate tehnici narative – descrierea realistă prin care obține efectul de verosimilitate a personajului, dar și analiza psihologică ce îi servește la redarea metamorfozelor interioare ale personajului –, autorul nuvelei *Moara cu noroc* construiește un personaj complex care, alături de Ion și de Ilie Moromete, rămâne un prototip neidealizat al universului rural românesc.

*Ioan Slavici*

Scanned with OKEN Scanner

# 1.2.3. NUVELA MODERNISTĂ

## MIRCEA ELIADE, *LA ȚIGĂNCI*

### IDEI ŞI CONCEPTE LITERARE

**a. Nuvelă modernistă**

✓ Tip de nuvelă care dezvoltă inovațiile tehnice şi de viziune ale curentului modernist: analiza psihologică, multiplicitatea planurilor discursive, ambiguitatea perspectivei narative şi a semnificațiilor. De asemenea, din punct de vedere tematic, nuveliştii moderniști redau însingurarea ființei umane, criza comunicării, ratarea individului, deziluzionarea, angoasa existenței etc. În cazul lui Mircea Eliade, nuvela modernistă presupune o abordare inedită a categoriei *fantasticului*, mai precis o ruptură față de miraculosul de tip popular, față de fantezismul romantic sau față de straniul din prozele lui Caragiale.

**b. Fantastic**

✓ Categorie estetică care implică prezența unei situații neobişnuite ce contrazice *flagrant* şi *concomitent* percepția realității, raționalitatea umană, semnificațiile convenționale şi cronologia temporalității.

✓ Cea mai pertinentă definiție dată fantasticului îi aparține lui Tzvetan Todorov (*Introducere în literatura fantastică*): *Cel care percepe evenimentul trebuie să opteze pentru una din cele două soluții posibile: ori este vorba de o înşelăciune a simțurilor, de un produs al imaginației, şi atunci legile lumii rămân ceea ce sunt, ori evenimentul s-a petrecut într-adevăr, face parte integrantă din realitate, dar atunci realitatea este condusă de legi care ne sunt necunoscute.[...] Fantasticul ocupă intervalul acestei incertitudini; De îndată ce optăm pentru un răspuns sau pentru celălalt părăsim fantasticul, pătrunzând într-un gen învecinat: fie straniul, fie miraculosul. Fantasticul este ezitarea cuiva care nu cunoaşte decât legile naturale pus față în față cu un eveniment în aparență supranatural. [...] Mai întâi, textul trebuie să-l oblige pe cititor a considera lumea personajelor drept o lume a ființelor vii, astfel încât el să ezite între o explicație naturală şi una supranaturală a evenimentelor evocate. Apoi, această ezitare poate fi, de asemenea, împărtăşită de unul dintre personaje: astfel, rolul cititorului este, ca să spunem aşa, încredințat unui personaj şi, în acelaşi timp, ezitarea capătă o reprezentare, ea devine una dintre temele operei. [...] În fine, o ultimă condiție cere cititorului să adopte o anumită atitudine față de text: să refuze atât interpretarea alegorică, cât şi pe cea „poetică".*

✓ În teoria literară românească, Adrian Marino a circumscris şi el conceptul, într-un articol foarte documentat din *Dicționar de idei literare*: *Adevăratul fantastic înseamnă rupere de nivel, ton şi tensiune interioară. Pentru ca fantasticul să-şi impună regimul este nevoie de o adevărată fisură a ordinii existente, de o irupție directă, brutală şi invincibilă a „misterului" în cadrul mecanismelor şi previziunilor cotidiene ale vieții. Invazia sacrului în interiorul ordinii laice, profane, a supra-*



Scanned with OKEN Scanner

*naturalului în mijlocul naturalului, a faptului inadmisibil, absurd, imposibil, monstruos, în plin determinism comod şi previzibil. Ruperea ordinii imperturbabile a realităţii produce mai întâi confuzie, apoi nelinişte, în cele din urmă spaimă, întrucât în noi se răsfrânge însăşi teroarea subminării ordinii universale.*

**c. Alegorie**

✓ Modalitate artistică – introdusă de unii teoreticieni chiar în cadrul figurilor de stil – care constă în realizarea unei descrieri sau naraţiuni, construită pe baza unei înşiruiri de matafore, cu scopul de a exprima o idee generală sau abstractă. Termenul *alegorie* este format din *allos* care înseamnă în greceşte *altceva/altul* şi *agorein* ce poate fi tradus prin *a vorbi deschis într-o piaţă publică, într-o adunare*. Corespondentul latinesc poate fi considerat *inversio* care înseamnă *diferit*, chiar *opus*, iar ulterior limba latină a adoptat forma *allegoria* (*vorbire figurată*).

✓ Accepţiile moderne ale termenului ezită între definiţiile generalizatoare – *alegoria spune un lucru şi semnifică altul* – şi cele restrictive – *alegoria este o propoziţie cu dublu înţeles, al cărui sens propriu s-a pierdut cu totul, aşa cum se întâmplă în proverbe*. În mod uzual, alegoria stă la baza oricărei fabule, iar un caz faimos de reprezentare alegorică îl constituie prezentarea morţii ca nuntă cosmică din balada *Miorița*.

**d. Sacru şi profan**

✓ Pereche de concepte teoretizate de Mircea Eliade în *Istoria credinţelor şi ideilor religioase* care exprimă complementaritatea – în cadrul existenţei umane – dintre realitatea banală, cotidiană, exterioară şi o lume suprasensibilă, metafizică, aparent imposibil de perceput. Aşadar, în concepţia lui Eliade, sacrul se află *camuflat* în profan, iar manifestarea sa poartă numele de *hierofanie*, oricine având acces la sacru, dar numai atunci când este *chemat, ispitit, ademenit*. Spre deosebire de interpretarea cercetătorului german Rudolf Otto asupra ideii de sacru (ca experienţă iraţională, teribilă, înspăimântătoare, terifiantă), Mircea Eliade propune o nouă accepţiune a termenului: sacrul ca factor de atragere a omului profan într-o altă lume, altfel inaccesibilă.

✓ În plan artistic, conform lui Eliade, forma convenţională de redare a hierofaniei, este fantasticul.

## ESEU ARGUMENTATIV

### PARTICULARITĂŢI DE CONSTRUCŢIE A NUVELEI *LA ŢIGĂNCI*

**1. Ipoteză**

▪ O istorie a evoluţiei prozei scurte româneşti poate fi stabilită şi în funcţie de formele de manifestare a fantasticului. Pentru că despre dezvoltare artistică se poate vorbi când se constată trecerea de la *miraculosul* specific basmelor populare şi culte – prin intermediul căruia ideea de fantastic este sinonimă delectării, plăcerii de a trăi în universuri imaginare fabuloase – la *fantasticul de tip romantic* promovat de Mihai Eminescu – care reprezintă o modalitate de evadare dintr-o realitate decăzută şi limitată. Mai apoi, unele nuvele ale lui Caragiale sau o serie de povestiri ale lui Mihail Sadoveanu îndreaptă formula fantasticului spre *asumarea laturii magice a existenţei*, care



Scanned with OKEN Scanner

produce fie spaimă, fie o voluptate a retrăirii arhaicului. Toate aceste abordări ale fantasticului sunt „tradiționale", în sensul că universul supranatural este anunțat de la bun început ca o ruptură față de legile lumii reale.

▪ Abia odată cu prozele fantastice publicate de Mircea Eliade, caracterul modern al acestui gen de literatură ajunge să se impună și în spațiul românesc. Nu întâmplător criticii literari consideră că în cea mai importantă realizare a scriitorului – nuvela *La țigănci* (1957) – se face remarcat, prin excelență, **fantasticul de tip modern.**

## 2. Argumentare

***– Argument I –***

▪ În primul rând, Mircea Eliade accentuează la **nivelul structurii textului** confuzia ce caracterizează personajul sau cititorul atunci când aceștia sunt nevoiți să opteze între o explicație realistă sau una fantastică a întâmplărilor. Astfel, cele opt episoade ale nuvelei pot fi împărțite în funcție de raportul dintre realitate și irealitate.

✓ **Prima secvență** narativă (episodul I) se axează pe **descrierea verosimilă a spațiului real**, narațiunea deschizându-se cu înfățișarea evenimentelor cotidiene/banale petrecute într-o zi sufocantă de vară în Bucureștiul perioadei interbelice. În prim planul poveștii, prin intermediul tehnicii detaliului semnificativ, este plasat profesorul Gavrilescu. Foarte sociabil și bine dispus, profesorul de pian pare a reprezenta tipologia omului individului comun, superficial, care obișnuiește să formuleze judecăți decisive bazându-se exclusiv pe fapte nereprezentative. De pildă, doar pentru că găsește un loc liber în tramvai, protagonistul se autocaracteizează drept *un om cu noroc.* Mai mult, îl interesează existența tuturor oamenilor din jurul său, orice fapt secundar primind în imaginația sa statutul unei întâmplări esențiale. Un astfel de exces al interpretării se fundamentează pe convingerea lui Gavrilescu că dincolo de mediocritatea lui socială, are o *fire de artist.* Tocmai de aceea, locul numit *La țigănci* îl atrage prin enigma sa, prin faptul că toți ceilalți se feresc să vorbească despre el. În acest mod, eroul se regăsește în personalitatea colonelului Lawrence, intelectual capabil să depășească prin inteligența sa toate neajunsurile vieții, chiar și căldura sufocantă. Însă în momentul în care realizează că și-a uitat servieta la madam Voitinovici, unde o meditase pe nepoata Otilia, profesorul se apropie de grădina țigăncilor nu dintr-un impuls de explorator, ci dintr-un motiv strict pragmatic: nevoia de umbră. Iată cum **nu atât căutări spirituale îl mână pe Gavrilescu la țigănci, cât nevoia unui confort fizic sporit.**

✓ În schimb, **a doua secvență** (episoadele II, III, IV) marchează **superioritatea planului ireal** și este caracterizată de repetatele încercări ale protagonistului de a da explicații logice, realiste unor întâmplări ce depășesc puterea sa de înțelegere. Dacă uitarea servietei putea fi explicată prin ramolirea profesorului – *Gavrilescule, șopti, atenție! Că parcă-parcă ai începe să îmbătrânești. Te ramolești, îți pierzi memoria.* –, experiențele din casa țigăncilor devin inexplicabile. Invitat în bordei de o fată *tânără, frumoasă și foarte oacheșă, cu salbă și cercei mari de aur, bărbatul nu își pierde locvacitatea și buna dispoziție nici când bătrâna de la intrare îi cere trei sute de lei pentru a primi compania țigăncii, grecoaicei și ovreicei.* Spiritul său confesiv îl determină să-și reafirme firea de artist: *Pentru păcatele mele am ajuns profesor de pian, dar idealul meu a fost, de totdeauna, arta pură. Trăiesc pentru suflet.*



Scanned with OKEN Scanner

Deşi i-ar fi plăcut să stea în mijlocul răcorii din curte, protagonistul este aproape forţat să pătrundă în bordeiul din spatele grădinii. Din acest moment, eroul păşeşte parcă într-un spaţiu oniric în care raţionamentele sale sunt inutile. Îşi aminteşte de Hildegard, spre marea lui surpriză: *Nu m-am gândit la ea de douăzeci de ani. A fost marea mea dragoste. A fost femeia vieţii mele!* În acest timp şi spaţiu suspendate, marcate de oprirea ceasului, „artistul" refuză iniţial să intre în jocul celor trei fete alese şi fie încearcă o evadare prin reiterarea elementelor din lumea de afară (colonelul Lawrence, tramvaiul), fie se izolează în propriul trecut idealizându-şi iubita pierdută, pe Hildegard. Incapabil să ghicească ţiganca, cel care până la urmă acceptase jocul, începe să devină comic prin lipsa de adecvare a răspunsurilor la situaţiile date: când o fată îi spune că a confundat ţiganca cu grecoaica, personajul lui Eliade bolboroseşte incoerent despre *Grecia eternă* şi despre proiectele sale de a călători cu iubita în acel loc; invitaţiei de a servi o nouă cafea, Gavrilescu îi răspunde pe un ton moralizator-echilibrat: *deşi fire de artist, duc o viaţă regulată. Nu-mi place să-mi pierd timpul prin cafenele.* Ba chiar după ce constată că fetele nu contenesc cu farsele şi îi cer cu insistenţă să ghicească ţiganca, profesorul de pian le ceartă, ajungând în cele din urmă să le jignească: *Văd că nu ştiţi încă cu cine aveţi a face. Mai târziu o să vă pară rău. Aş fi putut să vă învăţ să cântaţi la pian. V-aţi fi îmbogăţit cultura muzicală [...] Cine m-a pus să-mi pun mintea cu nişte copile? [...] Pardon! Am spus copile din gentilețe. Voi sunteţi altceva. Ştiţi voi bine ce sunteţi. Sunteţi ţigănci. Fără nicio cultură. Analfabete.* Prins într-o draperie ca într-un giulgiu, protagonistul este dus înapoi la bătrână. **Fără a oferi interpretări metafizice sau spiritualiste itinerariului de *La ţigănci*, Gavrilescu rămâne la fel de neiniţiat după cum şi intrase.**

✓ Totuşi, revenind în cea de-**a treia secvenţă** (episoadele V, VI, VII), la **planul real**, Gavrilescu realizează progresiv că ceva supranatural i se întâmplă. Cu toate că la ieşirea din casa ţigăncilor sau pe parcursul călătoriei cu tramvaiul spre casa doamnei Voitinovici personajul repetă clişeele ce fundamentează existenţa sa banală, comună – *Sunt om serios, sunt artist, vă dau cuvântul meu de onoare că e mai rău decât în Arabia. Eu, pentru păcatele mele sunt profesor de pian, dar n-am fost făcut pentru asta...* –, acesta dezvăluie primele semne ale unei transformări interioare totale. Bonomul profesor îi mărturiseşte bătrânei de la ieşire că a trecut printr-o experienţă năucitoare. Apoi, când aude că trecuseră opt ani de când Otilia, deja logodită, a plecat împreună cu mătuşa sa din oraş ori că bancnotele pe care le deţine sunt scoase din circulaţie de un an, Gavrilescu renunţă pentru prima oară la justificarea situaţiilor confuze prin aceleaşi argumente ale ramolirii/firii distrate de artist şi, speriat, recurge la gesturi nebuneşti, bătând cu pumnul în uşa casei sale şi urlând în faţa imobilului la ora două noaptea. Bazându-se încă pe justificări raţionale, profesorul îi bănuieşte pe ceilalţi că i-ar ascunde *ceva foarte serios* şi apelează la cârciumarul din colţ, care îi dă cel mai cumplit răspuns: Madam Elsa Gavrilescu şi-a căutat cu disperare soţul dispărut, dar neaflând nicio veste, a plecat în Germania în urmă cu doisprezece ani. Perplex, eroul consideră că la mijloc e o neînţelegere şi că doar oboseala îl împiedică să descopere o rezolvare a întregii situaţii. **Prin urmare, chiar confruntat cu evidenţa *supranaturalului*, raţionamentele lui Gavrilescu se blochează în stăruinţa de a interpreta lumea după reguli *naturale*.**

Scanned with OKEN Scanner

✓ **Ultima secvență** (episodul VIII) reprezintă, cum era de așteptat, o reîntoarcere a firului epic în **zona supremației irealului**. Fără a-și motiva hotărârea, personajul principal se îndreaptă spre *La țigănci*, sursa tuturor bulversărilor din ultimele „ore". Dus de un birjar care în tinerețe fusese dricar, Gavrilescu adoarme în căruță, iar în casa țigăncilor află de la aceeași bătrână că singura fată trează este tocmai cea pe care el o evitase prima dată: nemțoaica. Și cine altcineva putea fi această ființă feminină dacă nu însăși Hildegard, iubita de odinioară a profesorului? Din nou, ca într-o comedie absurdă, în loc să-și urmeze aleasa, Gavrilescu începe să explice de ce a părăsit-o pentru Elsa, de ce nu mai are casă, nici bani, nici posibilitatea de a se împrumuta și de ce nu e bine să lase în urmă pălăria ce i-a căzut din mâini în momentul revederii: *E o pălărie foarte bună, e aproape nouă.* Iar când femeia îl duce la căruță și îi spune birjarului să se îndrepte încet spre pădure, profesorul încearcă o ultimă explicație, visul: *Se întâmplă ceva cu mine și nu știu bine ce. Dacă nu te-aș fi auzit vorbind cu birjarul, aș crede că visez.* Replica lui Hildegard nu aduce nici pentru protagonist, nici pentru cititor lămurirea necesară. Femeia nu face decât să universalizeze experiența fostului iubit afirmând: *Toți visăm [...] Așa începe. Ca într-un vis.*

***– Argument II –***

- Dar ce începe în acest mod? Moartea? Experiența sacrului (pentru a prelua o sintagmă specifică lui Eliade)? Răspunsurile posibile reprezintă un al doilea argument în susținerea modernității tipului de fantastic prezentat de Mircea Eliade în nuvela *La țigănci*.
- În cazul în care soluția acestui final deschis este *pătrunderea în moarte*, atunci nuvela ar putea fi citită ca o *alegorie a morții*. De altfel, această interpretare a făcut carieră, lectorii mai mult sau mai puțin experimentați identificând la fiecare pagină a narațiunii referințe la tema morții: bătrâna a fost identificată cu Cerberul mitologic, iar fetele au fost numite Parce sau Iele. Birjarul a devenit un adevărat Charon, cel care poartă sufletele spre „dincolo"; când Gavrilescu afirmă că îi e sete, este actualizată o întreagă tradiție românească conform căreia muribundul cere întotdeauna apă înainte să se desprindă de viață; cifra 3 invocă, la rândul ei, pagini de simbolistică, iar 12 nu poate semnifica decât anul cosmic. Și exemplele ar putea continua.
- Astfel, antieroul Gavrilescu primește însemnele unui personaj tragic menit să exprime destinul unei întregi umanități confruntate cu experiența morții, în timp ce cititorului nu-i rămâne decât să renunțe la a mai ezita între o justificare realistă și una fantastică, semnificațiile nuvelei devenind foarte transparente. Odată constatat mecanismul alegoriei, nuvela devine un text cu „cheie".
- Numai că această direcție a interpretării este incompatibilă cu două constrângeri ce stau la baza creației artistice: formula estetică a fantasticului și intenția autorului.

✓ Pe de o parte, așa cum afirmă Tzvetan Todorov, **fantasticul respinge, prin definiție, alegoria**. Dacă universul ficțional este guvernat de legi fantastice, atunci, în mod obligatoriu, ezitarea cititorului trebuie să se producă pe tot parcursul narațiunii. Or, interpretările alegorice exclud tocmai incertitudinile, dimpotrivă, limbajul figurat căutând să fie cât mai transparent pentru a oferi un sens prestabilit. Ezitarea va fi, se înțelege, absentă. Așadar, în timp ce Gavrilescu este confuz, cititorul nuvelei nu are cum să fie pe deplin lămurit de ceea ce i se întâmplă acestuia. Sau, dacă lucrurile stau pe dos, și receptorul pricepe un mesaj



Scanned with OKEN Scanner

codificat conform căruia protagonistul experimentează sfârşitul, atunci *La ţigănci* nu mai este o nuvelă fantastică de tip modern, ci una alegorică.

✓ Pe de altă parte, chiar Mircea Eliade a fost intrigat în momentul în care a luat cunoştinţă de unele interpretări simbolico-alegorice ale nuvelei sale: *ar trebui să scriu într-o zi un comentariu critic, discutând câteva articole apărute despre* La ţigănci. *Am impresia că nu s-a înţeles lucrul esenţial: povestirea aceasta nu „simbolizează" nimic, adică nu transformă realitatea imediată într-un cifru. Nuvela fundează o lume, un Univers independent de geografia şi sociologia Bucureştiului de prin anii 1930-1940. Nu trebuie căutat „la ce se referă" în realitatea care ne este accesibilă „nouă" diferitele episoade, nici ce „reprezintă" cutare sau cutare personaj. Este prezentarea unui Univers nou, inedit, cu legile lui proprii – şi această prezentare constituie un act de creaţie, nu numai în înţelesul estetic al expresiei. Pătrunzând în acest Univers, învăţând să-l cunoşti, savurându-l, ţi „se revelează" ceva.*

▪ În fapt, se pare că, de această dată, autorul devine cel mai pertinent interpret al propriei opere. Nuvela *La ţigănci* nu se mărgineşte la a înfăţişa opoziţia dintre viaţă şi moarte prin intermediul planului real, respectiv ireal. Mai degrabă, cele opt episoade ale naraţiunii se organizează în funcţie de **interdependenţa dintre profan şi sacru**. De exemplu, profesorul parcurge un drum în interiorul propriei psihologii, încercând să ajungă la adevărata identitate – *firea de artist* – prin retrăirea în amintire a poveştii de dragoste cu Hildegard. În acest fel, Mircea Eliade recunoaşte **subordonarea psihologică a oricărei dezvoltări fantastice**. Mai precis, conform nuanţărilor lui Al. Protopopescu, forma fantastică reprezintă *goana după reminiscenţe a unui Eu care, exasperat de imaterialitatea sa, ne poartă prin funduri de pivniţe şi coclauri înnoptate. Adică tot o operă de recuperare, deci de „căutare a timpului pierdut".*

▪ Iată cum labirintul parcurs de protagonist în bordeiul ţigăncilor poate fi asemănat cu o călătorie în străfundurile propriei subiectivităţi, în urma căreia individul banal are şansa de a trăi o experienţă decisivă, transformatoare. Aşa cum se va fi înţeles, în nuvela lui Eliade **supranaturalul/fantasticul reprezintă expresia literară a întâlnirii sacrului cu profanul.** Nu întâmplător, Dumitru Micu identifică o constantă a prozei fantastice eliadeşti în aceea că *pe diferite căi, unor inşi comuni li se revelă sacrul. Respectivii devin actorii unor întâmplări care, fără a fi palpitante, excelând chiar prin banalitate, îi smulg până la urmă din „iluzie", din „insignifiant", din „profan" şi îi transportă pe celălalt tărâm al permanenţelor.*

### *– Argument III –*

▪ În al treilea rând, o inovaţie a nuvelei lui Mircea Eliade o constituie şi **alternarea a două forme ale fantasticului** numite de Ioan Petru Culianu de tip ***quest*** (căutare, ademenire a experienţei fantastice – individul este activ) şi de tip ***call*** (chemarea impusă de fantastic – individul este pasiv). Iniţial, Gavrilescu este atras în universul supranatural de umbra din curtea ţigăncilor ori de fata care-l invită în bordei, pentru ca în ultimul episod narativ, eroul să fie cel care se îndreaptă de bunăvoie spre locul numit *La ţigănci*. Odată ce a trăit experienţa fundamentală a sacrului, Gavrilescu realizează că profanul cotidian îl respinge, universul extatic al ţigăncilor rămânând singura salvare.



Scanned with OKEN Scanner

## 3. Concluzie

Aşadar, modernismul nuvelei *La ţigănci* trebuie căutat tocmai în modalitatea inedită de realizare a categoriei estetice numite „fantastic". Autorul îşi determină personajul, dar şi pe cititor să asume pe tot parcursul acţiunii incertitudinea raportului dintre real şi ireal, chiar de la nivelul structurii textuale. Apoi, în ciuda încurajării – prin includerea simbolurilor explicite a – unor interpretări discutabile, Mircea Eliade dezvoltă prin cele două modalităţi de realizare a fantasticului (*quest* şi *call)* faimoasa sa concepţie a camuflării sacrului în profan. Prin aceste strategii, *La ţigănci* reuşeşte să subsumeze o serie de teme specifice modernităţii: de la angoasa existenţei sau alienarea/însingurarea fiinţei umane până la mortificarea adusă de banalitatea vieţii. Cât priveşte extragerea unor sensuri ultime, este de ţinut minte că, în proza modernă, *cultivarea ambiguităţii* se dovedeşte mai *semnificativă* decât orice decriptare savantă.

*Mircea Eliade*



Scanned with OKEN Scanner

# 1.3.1. ROMANUL ANTEBELIC

## IOAN SLAVICI, *MARA*

### IDEI ŞI CONCEPTE LITERARE

**a. Roman realist**

✓ Dincolo de criteriul scrierii în proză (ce l-ar deosebi de poezie sau dramaturgie) şi de cel al dimensiunii ample a naraţiunii (ce îl face diferit de celelalte specii epice), această formă literară proteică (în continuă schimbare) îşi găseşte una din regulile de bază în afirmaţia că „toate romanele trebuie să fie realiste", fie că e vorba de o *iluzie a realităţii* (Henry James), fie de un *realism subiectiv* (Jean-Paul Sartre). Astfel, atunci când definesc romanul, toate dicţionarele de termeni literari subliniază relaţia acestei specii cu realitatea exterioară: *O ficţiune mimând adevărul; un tablou de viaţă şi de maniere reale, ca şi un tablou al timpului în care este scris; un portret; o istorie fictivă; o căutare perpetuă a realităţii, mai ales în aspectele ei morale şi sociale; prima artă care semnifică omul într-o manieră explicit istorică-socială; singura formă de artă care caută să ne facă să credem că dă un raport complet şi veridic despre viaţa unei persoane reale* (*Terminologie poetică şi retorică*, coordonator Val Panaitescu).

✓ De asemenea, sintagma *roman realist* trimite şi la modul de manifestare al speciei literare în cadrul curentului numit realism. Numit de Stendhal (romancier din prima jumătate a secolului al XIX-lea) *o oglindă purtată de-a lungul drumului* prin care *autorul nu critică nici nu aprobă, ci observă,* romanul realist se bazează pe principiul mimesisului (teoretizat de Aristotel), adică pe o copiere/recreare/reprezentare a realităţii cotidiene. Naratorul este obiectiv şi omniscient, are acces la toate mecanismele vieţii sociale, precum şi la intimitatea vieţii afective. Materialul epic foarte bogat nu exclude analiza psihologică, care este făcută însă tot din perspectiva unei instanţe narative supraordonate. Efectul dorit este iluzia realităţii, numită şi verosimilitate sau veridicitate. Pe de altă parte, în romanul realist de tip subiectiv se are în vedere copierea unei realităţi interioare de către naratorul-personaj, care redă prin introspecţie totalitatea stărilor, gândurilor, senzaţiilor. Efectul căutat de această reprezentare este cel de autenticitate. Modelul narativ realist este configurat de opera unor scriitori ca: Honoré de Balzac, Lev N. Tolstoi, Charles Dickens sau Liviu Rebreanu.

**b. Roman tradiţional**

✓ Tip de roman care nu îşi ia numele de la vreun curent literar care valorifică tradiţia, ci dă seama de o viziune tradiţională asupra lumii a prozatorului. Caracteristicile sale sunt: tematică rurală, personaje tipologice, perspectivă moralizatoare a naratorului, univers omogen, tendinţe idilice. Din punct de vedere al curentului literar în care se încadrează, romanele tradiţionale sunt clasice sau realiste.

**c. Personaj static/plat *vs.* personaj dinamic/rotund**

✓ Vezi Ioan Slavici, *Moara cu noroc.*



Scanned with OKEN Scanner

**d. Stil indirect liber**

✓ Vezi Ioan Slavici, *Moara cu noroc.*

**e. Monolog interior**

✓ Procedeu narativ modern ce constă în redarea gândurilor şi a trăirilor personajului printr-un discurs sau fragment de discurs la persoana I. Dacă apare într-un roman obiectiv, monologul interior este precedat sau urmat de verbe de declaraţie (*îşi zise în mintea sa*, la Slavici). În schimb, într-un roman subiectiv, monologul interior devine principalul mod de expunere, ajutând la realizarea analizei psihologice.

## ESEU STRUCTURAT

### TEMĂ ŞI VIZIUNE DESPRE LUME ÎN *MARA*

▪ Publicat în foiletonul revistei *Vatra* din 1894 şi în volum în 1906, romanul *Mara* de Ioan Slavici vine să acopere un mare gol din literatura română. Dacă la nivelul poeziei Eminescu aduce cu sine un întreg curent literar (romantismul), iar dramaturgia lui Alecsandri sau Caragiale furnizează opere de maturitate încă de la sfârşitul secolului al XIX-lea, proza cunoaşte un decalaj, dacă nu de manifestare, cel puţin de valoare. Iar dintre toate speciile epice romanul rămăsese cel mai în urmă. În ciuda încercărilor lui Nicolae Filimon – *Ciocoii vechi şi noi,* 1863 – şi Duiliu Zamfirescu – *Viaţa la ţară*, 1894, şi *Tănase Scatiu*, 1895 –, arborescenta formulă a romanului pare imposibil de asimilat de scriitorii din acea perioadă.

▪ Tocmai de aceea, când Slavici hotărăşte să treacă de la nuvelistică la reprezentarea romanescă a lumii, el se confruntă cu o dublă problemă: pe de o parte, lipsa unor precursori care să instituie o istorie a speciei, iar, pe de alta, experimentarea, deja, în nuvele a unor procedee narative cât se poate de emancipate: monolog interior, stil indirect liber, analiză psihologică.

**1. Încadrarea într-o tipologie (curent literar/cultural, specie, univers tematic)**

▪ Aşadar, Slavici se vede nevoit să ardă etapele în ce priveşte instrumentele de construcţie epică, dar totodată rămâne fidel unei concepţii paseiste asupra artei narative. Iar creaţia sa, *Mara*, devine un **roman tradiţional cu accente moderne**.

▪ Astfel, caracterul tradiţional reiese în primul rând din **atitudinea moralizatoare** şi uneori idilizantă pe care descrierea vieţii din Radna o implică. Lumea recreată de autorul ardelean se caracterizează printr-o **omogenitate** atât de pronunţată încât, dacă nu destinul, atunci cu siguranţă **o instanţă supraindividuală de natură socială aplanează/anulează toate conflictele**, fie ele exterioare sau interioare. Până şi temele literare – familia, banul, iubirea normată social, iniţierea – sunt selectate dintr-un univers imaginar vechi de când lumea. Mai mult, din perspectiva curentului literar, romanul lui Slavici poate fi considerat realist, însă nu pentru că îşi propune să monografieze târgul ardelenesc în toate formele sale de manifestare, ci pentru că reprezentarea romanescă se concentrează pe surprinderea echilibrului dintre viaţa particulară şi principiile normative ale obştei.



Scanned with OKEN Scanner

**2. Particularități de construcție a discursului narativ (perspectivă narativă, incipit, conflict, repere spațio-temporale, compoziția/construcția subiectului)**

- Cu alte cuvinte, **naratorul obiectiv și omniscient** prezintă – utilizând **tehnica detaliului semnificativ** – o serie de personaje tipologice ce se mișcă pe fundalul unei lumi în care orânduirea patriarhală se omogenizează cu nou instituitele relații capitaliste. Pentru a face cât mai veridică redarea echilibrului societății respective, instanța narativă se ipostaziază adeseori într-un simplu martor când detașat, când ironic al vieții cotidiene din zona Aradului, astfel încât cele mai intime gânduri ale protagoniștilor au șansa să iasă la iveală prin **tehnici cvasi-moderne de psihologizare.**
- Pe de o parte, vocea narativă preia chiar din **incipitul** volumului perspectiva personajului principal, mimând compasiunea față de Mara: *A rămas Mara, săraca, văduvă cu doi copii, sărăcuții de ei, dar era tânără și voinică și harnică și Dumnezeu a mai lăsat să aibă și noroc.* În paginile imediat următoare însă – dedicate descrierii amănunțite a vieții văduvei și a celor doi copii: Persida și Trică –, imaginea eroinei se conturează într-o cu totul altă direcție. Ipostaza de victimă a destinului este în fapt o mască prin care Mara reușește să-și facă afacerile profitabile. Până și sărbătorile religioase sunt valorificate de țăranca ajunsă *businesswoman* (N. Manolescu) prin potențialul lor economic: [...] *că icoana face minuni, asta n-o crede.* [...] *Bine face dar lumea care vine la Maria Radna să se închine.* [...] *Acum, când vin sutele și se adună miile pe locul cel larg din fața mănăstirii, acum e secerișul mare, care dimineața iese cu coșurile pline și seara se întoarce cu ele goale. Deaceea se închină Mara și în fața icoanei...* Mai mult, cu toate că ciorapii cu bani – unul penru Persida, altul pentru Trică, iar celălalt dedicat înmormântării mamei – se umplu continuu, naratorul ironizează delăsarea casnică a protagonistei, folosind în acest scop **stilul indirect liber**: *Mai sunt și zdrențăroși și desculți și nepieptănați și nespălați și obraznici, sărăcuții mamei; dar tot cam așa e și muma lor, ea însăși; cum altfel ar putea să fie o văduvă săracă? Cum ar putea să fie copiii săraci, care-și petrec viața în târg, printre picioarele oamenilor?* Din câte lasă naratorul să se înțeleagă, **pentru a prospera, Marei nu-i ajunge doar talentul de a înmulți banii, ea are nevoie de o *imagine* a văduvei oropsite.**
- Pe de altă parte, aceeași vocea narativă se dezvăluie pe parcursul romanului drept reprezentantă de seamă a *gurii satului.* Ascunzând în spatele său un **moralist**, naratorul își începe majoritatea capitolelor enunțând un proverb sau o vorbă de duh ce aparține colectivității. Mai precis – după cum observă N. Manolescu –, *vocile individuale și distincte ale personajelor celor mai variate sunt, în fiecare clipă, reunite într-o voce înțeleaptă și mai presus de ele, care, putând fi a fiecăruia, este în fond a tuturor și a nimănui.*
- Tocmai de aceea se poate vorbi de o **construcție tradițională a subiectului**. Împărțit în douăzeci și unu de capitole ce au **titluri rezumative** (*Sărăcuții mamei, Maica Aegidia, Sbuciumare, Rostul lui Bandi, Greul vieții, Blestemul casei, Pace și liniște*), romanul se organizează în jurul mai multor judecăți morale: *Nu! Omul nu trebuie să fie niciodată singur* (capitolul *Datoria*) sau: *În zadar! Mai presus de bani nu e nimic decât sănătatea și voia bună* (capitolul *Furtuna cea mare*) ori: *Banul e mare putere, el deschide toate ușile și strică toate legile* (capitolul *Norocul casei*). Niciun **conflict** – indiferent de natura sa: religioasă (având în vedere că societatea din Radna e împărțită în sașii/ungurii catolici „papistași" și românii ortodocși), familială (veșnica tensiune dintre generații), erotică (atunci când iubirea de tip romantic pare să-l izoleze pe individ de restul lumii) – nu rămâne la finalul romanului nerezolvat. Mai precis, toate abaterile etice de la regulile stricte ale colectivității sunt, mai devreme sau mai târziu, anulate de lumea omogenă din târgul ardelenesc de pe malul Mureșului. Astfel, pentru protagonista Mara, faptul că Persida ori Trică



Scanned with OKEN Scanner

ajung să experimenteze cele mai dramatice situații de viață reprezintă un rău necesar, un obstacol de neocolit în calea maturizării lor. Cu toate că își iubește enorm copiii, Mara se bucură când aude că fiica sa duce o viață mizerabilă alături de Natl, pe care l-a ales în ciuda opoziției societății și a familiei: *Toți trebuiau s-o părăsească, pentru ca, văzându-se singură, să-și vie în fire. Creștea inima Marei când afla că Persida e harnică, strângătoare și întotdeauna la locul ei, și mai vârtos creștea când i se spunea că Neamțul mănâncă și bea, pierde zilele și petrece nopțile în joc de cărți: așa trebuia să fie, dacă era vorba ca Persida să se sature de dânsul.* Tot astfel, și Trică este tratat cu aceeași duritate de către mamă. Mai întâi, ea refuză să-i plătească dezlegarea de stagiul militar, rănind orgoliul băiatului care nu se dorește îndatorat starostelui său, cojocarul Bocioacă. După ce Trică se înrolează în mod voluntar în armata austro-ungară, Mara primește cu amărăciune, dar și cu o formă ipocrită de mulțumire, vestea că a început războiul cu Italia: *Mara se ruga lui Dumnezeu să aibă în partea lui pe feciorul ei, dar se bucura oarecum, când se gândea la suferințele prin care trebuia să treacă.* Iată de ce conflictul secundar dintre bătrânul măcelar Hubăr și fiul său nelegitim, Bandi, considerat de unii critici excesiv, se integrează perfect în lumea echilibrată din *Mara*. Când debilul Bandi își ucide în mod violent tatăl ce a refuzat să-l recunoască, răzbunarea sa reface o ordine morală nesocotită de adulterinul Hubăr.

- Prin urmare, indiferent de firul narativ dezvoltat – ba chiar independent de **spațiul** în care se desfășoară acțiunea (anumite episoade se petrec în afara Radnei, adică în Lipova, Arad sau Viena) –, viziunea despre lume este monitorizată de **o unică instanță supraindividuală – tradiționala normă colectivă**: Mara *este romanul socialității învingătoare* [...] *în confruntarea cu indivizii* [...], *pe care natura și vârsta îi împing vremelnic la nesupunere. Colectivitatea face legea pe care individul e ținut* (a se citi *obligat*) *s-o respecte.*

**3. Scene reprezentative**

- De altfel, cele **două planuri narative** principale ale romanului, legate prin alternanță, marchează tocmai drumul oamenilor spre găsirea echilibrului.
  - ✓ **Primul plan narativ** se concentrează pe viața precupeței Mara. Aceasta își fixează drept scop strângerea unei averi cât mai consistente, așa încât bătrânețea să-i fie asigurată, iar Persida și Trică să beneficieze de un trai lipsit de griji. În ciuda egoismului de care dă dovadă uneori, *sărmana mumă* le proiectează celor doi copii un destin idealizat: *Dacă-i iese-n cale vreo femeie care-i place și ca fire și ca stare și ca înfățișare, ea-și zice cu tainică mulțumire: „Așa are să fie Persida mea!" Iar dacă bărbat e cel ce-i place ea-și zice: „Așa are să fie Trică al meu!"* Chiar atunci când ambii urmași se abat de la evoluția imaginată de Mara, **femeia cu spirit capitalist, dar cu concepție tradițională** adună bani pentru ei, convinsă fiind că viitorul îi va readuce pe calea cea dreaptă. Iar deznodământul nu o dezamăgește. O scenă reprezentativă în acest sens rămâne **petrecerea de la botezul copilului Persidei** din capitolul cu titlu emblematic – *Pace și liniște*. După ce suferă în tăcere că nepotul este încreștinat *papistaș*, Mara hotărăște să-i dea fetei o parte din zestre, câștigând admirația ginerelui și respectul întregii comunități. Văzând-o și pe Persida *om între oamneni*, podărița simte că ascensiunea ei poate a devenit o realitate. Ea nu mai e *săraca, văduvă cu doi copii*, ci o femeie împlinită și încrezătoare: *Nici că se uitau însă oamenii ca mai 'nainte la dânsa. Las că banul te ridică și în sufletul tău, și în gândul altora, dar banul agonisit e dovadă de vrednicie, și mesenii toți înțelegeau de ce Mara șade în scaun ca pusă într-un jeț și vorbește rar și apăsat.*



Scanned with OKEN Scanner

✓ Un final asemănător conține și cel de-**al doilea plan narativ** care înfățișează povestea de iubire a Persidei cu Natl. Obturată – așa cum anunță Magdalena Popescu – de o triplă interdicție *etnică* (el – neamț catolic, ea – româncă ortodoxă), *socială* (el – fiu de măcelar, ea – fiică de precupeață) și *temperamentală* (el – pasiv și adolescentin, ea – plină de inițiativă și matură), relația dintre cei doi pare sortită eșecului. *Gura lumii* nu are cum să nu sancționeze o astfel de mezalianță. Iar germenii acestei incompatibilități sunt sugerați de Slavici în **faimoasa scenă a spargerii geamului mănăstirii** unde Mara o trimisese pe Persida pentru a primi o educație adecvată, dar ieftină. Ca într-un joc al destinului, una dintre ferestrele edificiului – chiar cea din camera unde locuiește Maica Aegidia cu fiica Marei și care avea vedere tocmai la curtea din spate a măcelăriei lui Hubăr – se sparge. Focalizând pe instantaneul ivirii la geam a Persidei sub privirile mirate ale tânărului Natl, naratorul hiperbolizează reacțiile tânărului: *Natl s-a dus să vadă și a văzut – nu fărămăturile de geam, ci o fată, care îi părea grozav de frumoasă. [...] El rămase uimit, cu inima încleștată și cu ochii oarecum împăingeniți. Îi era parcă s-a rupt, s-a frânt, s-a surpat deodată ceva și o mare nenorocire a căzut pe capul lui.* Atenționată de maica Aegidia, și Persida începe să cunoască stări contradictorii. La început se manifestă rușinea de a se expune în fața unui bărbat (*obrajii ei se umplură de sânge și îi era parc-o săgetase ceva prin inimă*), iar mai apoi sentimentul necunoscut al iubirii (*Atât a fost, nu mai mult, și ea nu mai putea fi ceea ce fusese [...] Era parcă, pierdută, căzută într-un fel de leșin*). Jenată de propriile sentimente despre care maicile din mănăstire n-o învățaseră nimic, speriată de reacția mamei și de presupusa condamnare a comunității, Persida își reprimă o vreme simțirile „vinovate". Însă, atunci când Natl este respins la rândul lui de societate – breasla negustorilor nu-l validează ca demn de a prelua măcelăria tatălui –, fiica Marei ajunge să se considere unica lui salvare: *Am să te scot din întunericul în care ai căzut, să-ți luminez viața, să te văd... iarăși voios ca odinioară.* În consecință, hotărăște să se rupă de lume și, căsătorindu-se fără acordul părinților, fuge cu Natl la Viena. După o perioadă în care comunitatea din Radna uită de isprava lor, cei doi se întorc și își deschid o cârciumă la Lipova. Reiterând la o scară mai mare nefericita căsnicie a Marei cu Bârzovanu (*ce ședea mai bucuros la birt decât acasă*), Persida acceptă umilințele și bătăile lui Natl atât din iubire, cât și din martiriu sau orgoliu. Totuși, așa cum era de așteptat având în vedere echilibrata lume a lui Slavici, finalul romanului aduce **rezolvarea conflictului erotic** – iubirea romantică e înlocuită de una pragmatic-casnică – și suspendarea acelor interdicții pe care le identifica Magdalena Popescu (de natură *etnică*, *socială* și *temperamentală*). Împăcarea are loc, simbolic, în biserică la botezul copilului Persidei și al lui Natl.

**4. Concluzie**

- În concluzie, apelând la o viziune despre lume și la teme tradiționale, dar descoperind și mijloace moderne de construcție narativă, Ioan Slavici oferă o imagine realistă a echilibrului/omogenității unei societăți aflate în tranziție ce nu resimte nou instalatele relații capitaliste ca o amenințare pentru vechea orânduirea patriarhală. Astfel, banul nu mai e considerat – ca în nuvela *Moara cu noroc* (1881) – un factor destabilizator, ci, dimpotrivă, o valoare pozitivă. Nici revoltele tinerilor nu mai reclamă pedepse capitale, armonizându-se într-un final cu legea morală a societății.



Scanned with OKEN Scanner

Având în vedere acestea, cititorul de astăzi ar trebui să presupună că la vremea apariției sale *Mara* va fi stârnit un interes major. Că nu s-a întâmplat astfel, se justifică, probabil, numai prin incapacitatea unei epoci de a-și recunoaște realitățile.

## ESEU STRUCTURAT

### PARTICULARITĂȚI DE CONSTRUCȚIE A PERSONAJULUI ÎN *MARA*

▪ Primul roman românesc cu adevărat conturat – *Mara* – are în centru un personaj feminin. Faptul e paradoxal din moment ce încă și astăzi există voci care proclamă supremația masculinului în societatea autohtonă. Nu la fel de stranie îi apare cititorului situația dacă are curiozitatea să citească și nuvelele lui Ioan Slavici (volumul *Novele din popor*, 1881). Acolo, feminitatea are o dublă funcție: pe de o parte, este cel mai insistent factor de apărare a tradiției (bătrâna din *Moara cu noroc*), iar, pe de cealaltă, reprezintă simbolul înnoirii cumpătate (Simina din *Pădureanca* sau Marta din *Gura satului*). Și tocmai această complexitate a femeii sfârșitului de secol al XIX-lea îl interesează și pe Slavici când scrie romanul *Mara*, publicat în foiletonul revistei *Vatra* din 1894 și în volum doisprezece ani mai târziu.

**1. Statutul social/moral/psihologic al personajului**

▪ Iar în lumea omogenă imaginată de prozator, complexitatea personajului principal nu are – ca în romanele secolului al XX-lea ce-i vor urma *Marei* – o natură ambiguă, ci dimpotrivă eroina rămâne până la finalul romanului un **personaj plat, static,** deci **tipologic**. Astfel, portretul clasic din primele pagini ale romanului poate fi ilustrativ și pentru deznodământul epic al scrierii.

▪ Întocmai ca un **personaj tradițional**, Mara evidențiază o interdependență între statutul social, moral și cel psihologic. Naratorul o caracterizează direct drept ***văduvă săracă cu doi copii*, tânără voinică și harnică**, beneficiind și de binecuvântarea divină ce-i conferă noroc în viață. De fapt, **poziția socială de precupeață cu avere onorabilă** (*două sute de pruni pe lunca Mureșului, viuța din dealul dinspre Păuliș* și casa căpătată ca zestre) determină implicit și profilul ei moral și psihologic. **Inteligentă și descurcăreață**, femeia realizează după moartea bărbatului – care oricum nu era un sprijin efectiv, *mai mult cârpaci decât cismar, mai bucuros la birt decât acasă* – că imaginea de sărmană, victimă a destinului îi poate aduce numai profit. Atentă la regizarea propriei condiții umile, Mara se comportă adesea cu ipocrizie, însă ca o **bună cunoscătoare a legilor lumii** ea știe întotdeauna să aibă măsură și să nu încalce în vreun fel norma socială. Până și iubirea sinceră pentru Persida și Natl se supune oarecum strategiei de a le face acestora un viitor prin integrarea lor în comunitate (a fi om – respectat, a se citi *înstărit* – între oameni).

**2. Principala trăsătură de caracter a personajului**

▪ Iată de ce în această lume aflată în tranziția de la satul arhaic la târgul capitalist însușirile preponderent negative ale Marei nu o transformă într-un antagonist. **Principala sa trăsătură de caracter, pragmatismul**, este desconsiderată de mai mulți membri ai societății din Radna și e ironizată de naratorul omniscient, însă se integrează armonios în noua mentalitate a vremii conform căreia banul devine o valoare pozitivă. Mai precis, tentativele de exces ale Marei sunt atenuate fie



Scanned with OKEN Scanner

de instanța supraindividuală (*gura lumii*), care funcționează ca o normă în mintea protagonistei, fie de **grija naratorului de a corecta defectele eroinei.**

**3. Particularități narative de construcție semnificative pentru realizarea personajului**

- În acest sens, pe tot parcursul acțiunii, prin **mijloace de caracterizare directă și indirectă,** romanul oferă numeroase exemple în care personajul lui Slavici se autocenzurează sau este cenzurat de instanța narativă.

✓ În primul rând, deși știe că *mai presus de bani nu e nimic decât sănătatea și voia bună,* Mara nu evoluează spre tipul avarului, ci își dozează bine atitudinea și, fără a-și periclita poziția financiare îi oferă Persidei o educație decentă, iar lui Trică, în cele din urmă, statutul de ucenic al cojocarului Bocioacă. ***Femeie cu minte,*** după cum o caracterizează direct naratorul, **Mara inspiră** inclusiv prin aspectul fizic **stabilitate** (*muiere mare, spătoasă, greoaie*), așa încât chiar **zgârcenia**-i proverbială și-o atenuează cumpărând de dragul fiicei tot soiul de bunuri pentru a împodobi de Paște casa. În plus, dacă de obicei supărările se manifestă prin certuri cu ceilalți ori prin spargerea oalelor, față de urâtul Natl pe care ar fi vrut să-l strângă de gât se comportă cu detașare, convinsă fiind că relația lui cu Persida reprezintă un rău necesar pentru maturizarea fetei. Femeie **expresivă și impulsivă** – *era dintre oamenii care nu vorbesc numai cu gura, ci și cu ochii și cu sprâncenele, și cu creștele de pe frunte și cu mânile descleștate* –, Mara știe să se arate în public ca fiind cumpătată: la botezul catolic al fiului Persidei, eroina își reprimă reacțiile de româncă ortodoxă și apare ca *mulțumită, voioasă, omenește fericită.*

✓ În al doilea rând, utilizând **stilul indirect liber** prin care sunt redate la persoana a treia gândurile Marei, naratorul sancționează posibilele inconsecvențe etice ale acesteia. Femeia este **ironizată pentru iluziile sale** în ceea ce privește destinul copiilor: *S-ar putea oare să fii văduvă săracă, să-ți vezi fata preutească, feciorul staroste în breasla cojocarilor și inima să nu ți se moaie!? Că lucrurile ar putea să fie și altfel, asta Mara nu putea s-o creadă când vedea ca-n aievea, cum atât de bine au să iasă odată toate.* Pe urmă, aceeași instanță narativă omniscientă și moralizatoare dezvăluie **fățărnicia și disimularea** podăriței. Orice „prostii" ar face Persida sau Trică, Mara clamează: *Copii ca ai mei n-are nimeni.* Chiar răposatul Bârzovanu este idilizat de văduvă drept bun, gospodar și iubitor. Mai mult, naratorul hâtru repetă în exces sintagmele preferate ale eroinei – *săraca văduvă cu doi copii* sau *sărmana mumă* –, dezvăluind în acest fel **strategia** femeii ce **transformă nenorocirea în milă și mila în profit.**

**4. Relația cu celelalte personaje**

- Dar parcă niciunde înscenarea Marei nu devine mai „vinovată" decât în **relația cu cei doi copii.** După cum observă și Magdalena Popescu, Mara, ca o **mamă tradițională,** proiectează în Persida și Trică împlinirea propriilor nerealizări ale prezentului: *Copiii nu sunt ai ei, ci ea, într-un viitor al devenirii, care se va desfășura așa cum visează, simte și hotărăște ea.* Astfel se justifică și decizia lui Slavici de a intitula romanul *Mara,* iar nu *Copiii Marei* (după cum s-ar fi așteptat o parte a criticii literare). Mai mult, nici construcția romanului nu apare ca lipsită de omogenitate, din moment ce planul narativ dedicat Persidei este, fatalmente, dedicat tot Marei: *În realitate însă romanul este mai ales romanul Marei, Persida nefiind decât o Mară juvenilă, pe cale de a lua cu vârsta obiceiurile și înfățișarea mamei sale.* (N. Manolescu)



Scanned with OKEN Scanner

▪ Iată de ce, dincolo de impulsurile lor individualiste şi de reintegrarea din final în mijlocul societăţii, în majoritatea scenelor epice **Persida şi Trică apar ca victime ale iubirii vanitoase a Marei.** De exemplu, simptomatic rămâne dialogul dintre mamă şi fiică când Persida îşi confirmă atracţia pentru Naţl. După ce se **autocaracterizează** drept o *femeie proastă* (*Am eu gândurile mele; dar tu n-ai să cauţi mulţumirea mea, ci fericirea ta, care mie-mi este mai dorită*), Mara îşi şantajează sentimental fiica, cerându-i să se ferească pe veci de băiatul catolicului Hubăr: *Dumnezeu ştie, urmă ea mişcată, cât m-am gândit la voi, cât am ostenit pentru voi, cu câtă inimă v-am purtat de grijă, şi nu poate să mă pedepsească atât de aspru. Dacă te-aş vedea moartă, ar fi pierdută toată bucuria vieţii mele, dar aş zice c-au mai păţit-o şi alte mume ca mine şi m-aş mai mângâia în cele din urmă. Neam de neamul meu nu şi-a spurcat încă sângele, strigă ea cu ochii plini de lacrămi.* Totuşi, nu din răutate sau egoism se impune Mara în faţa Persidei, ci dintr-o **iubire care poate lua, uneori, forma unei dependenţe afective.**

▪ Cu Trică Mara se comportă asemănător. Când băiatul vine să i se plângă că Marta, soţia starostelui său, Bocioacă, îi face avansuri şi intenţionează să-i plătească despăgubirea de armată doar pentru a-l avea aproape, precupeaţa are o reacţie care îl lasă pe fiu perplex şi umilit. În loc să-l susţină şi să-i dea ea însăşi banii necesari, mama îi cere să fie pragmatic şi să nu uite că Bocioacă are o fiică ce i-ar putea deveni soţie: — *Pst! zise ea, ţine-ţi gura* [...] *Ţine-o cu vorba până ce nu-ţi dă fata, apoi scuip-o în faţă şi o să ai o soacră care se teme de tine şi nu ţi se urcă-n cap.* [...] *Dacă te vei încurca, atâta pagubă! Ce pierzi!? Nu e ruşinea mea, nici a ta, ci a ei! Vorba e să nu-ţi umble gura!*

▪ Inacceptabilă astăzi, în contextul vremii respective purtarea Marei faţă de Persida şi Trică constituie un fel de **dovadă a protecţiei materne.** Dramele prin care trec copiii ce se dezic de perspectiva mamei sunt doar etape într-un proces de formare, nu întâmplător unii critici considerând *Mara* un **bildungsroman.** Iar finalul fericit dovedeşte un lucru de necontestat: pragmatismul Marei aduce numai beneficii.

**5. Concluzie**

Aşadar, prin Mara, Ioan Slavici reuşeşte să ofere o tipologie a femeii ce trăieşte după nişte reguli moderne, pe care de cele mai multe ori le subordonează unor principii arhaice. Astfel încât, din punct de vedere social şi economic Mara se află într-o lume, iar din punct de vedere moral într-alta. Prima e fundamental progresistă, a doua – inevitabil paseistă.

*Ioan Slavici*



Scanned with OKEN Scanner

# 1.3.2. ROMANUL INTERBELIC

## LIVIU REBREANU, *ION*

### IDEI ŞI CONCEPTE LITERARE

**a. Roman realist obiectiv**

✓ Vezi *Mara* de Ioan Slavici.

**b. Naturalism**

✓ Direcţie literară apărută în a doua jumătate a secolului al XIX-lea ca reacţie la romantismul patetic, ce vizează reprezentarea realităţii cu o obiectivitate totală şi sub toate aspectele sale, inclusiv cele groteşti, patologice, vulgare. Avându-l ca principal reprezentant pe Emile Zola (scriitor francez), naturalismul poate fi numit chiar un *realism exacerbat*, întemeiat pe teoriile despre influenţa mediului asupra individului şi pe credinţa că ereditatea, rasa, adică biologicul şi socialul determină înfăţişarea condiţiei umane. Semnificative în acest sens sunt interpretările a doi critici francezi cu privire la creaţia lui Zola care *acordă întâietate instinctelor, bestiei umane. Eroii săi sunt adesea impulsivi, naturi fruste cărora li se observă mai uşor comportametul exterior* (cf. Irina Petraş, *Teoria literaturii*). În literatura română, naturalismul este reprezentativ pentru nuvelistica lui I.L. Caragiale şi, parţial, pentru romanele lui Liviu Rebreanu.

**c. Mimesis**

✓ Principiu estetic dezvoltat încă din Antichitate, potrivit căruia arta constă în imitarea realului. Termenul ce provine din grecescul *mimeisthai* (a imita, a mima) este folosit de Platon cu un sens peiorativ. Astfel, filosoful grec consideră că universul se fundamentează pe o sumă de Esenţe/Idei pe care meşteşugarul le imită atunci când produce obiecte materiale. În acest mod, lumea înconjurătoare reprezintă o îndepărtare de lumea Ideilor. La rândul lui, artistul copiază ceea ce meşteşugarul a imitat, iar opera sa estetică devină o copie de gradul al doilea, deci mult mai îndepărtată de adevărul Ideilor. Pentru Platon arta mimetică echivalează cu o falsificare/minciună. În schimb, Aristotel foloseşte conceptul de mimesis în sens pozitiv, afirmând, dimpotrivă, că datoria artei este tocmai de a imita natura. Conştient fiind de schimbările şi incongruenţele ce caracterizează realitatea, Aristotel constată că o reacţie artistică e obligată să mimeze acele invariabile (indiferent de timp sau spaţiu) ce sintetizează esenţa lumii. În epoca modernă (secolul al XX-lea), Erich Auerbach (cercetător german) publică în 1946 studiul intitulat chiar *Mimesis*, prin care demonstrează aplicabilitatea în domeniul literaturii a acestui concept estetic. În viziunea sa, acceptată ulterior de majoritatea teoreticienilor literari, mimesisul (reprezentarea *ficţională* a realităţii) este strâns legat de convenţiile sociale şi ideologice ale unei epoci sau ale alteia. Prin urmare, modul în care un scriitor de secol al XIX-lea imită realitatea nu are cum să nu fie diferit de *copia* realizată de un prozator din secolul următor.



Scanned with OKEN Scanner

**d. Personaj tipologic**

✓ Categorie de personaje ce reprezintă un model ideal, reunind trăsăturile esențiale ale tuturor ființelor de același fel. Provenit din latinescul *tipus* (caracter), dar și din grecescul *typos* (urmă, amprentă), personajul tipologic poartă numele de *caracter* odată cu apariția clasicismului. Conform lui Nicolae Manolescu, tipurile *nu sunt ceea ce sunt, ci ceea ce ilustrează*, adică nu dețin însușiri individuale, subiective, însumând mai degrabă o serie de atribute generale ale unei clase de oameni: avarul, parvenitul, ingenua, demagogul, ambițiosul, mizantropul, ipohondrul etc.

**e. Structură circulară**

✓ Particularitate de construcție a textului narativ, specifică prozei realiste tradiționale, ce presupune corespondența simetrică dintre incipit și final, dar și dintre planurile narative. Scopul structurii circulare este de a sugera închiderea lumii ficționale, așa încât orice creație să dea impresia că reprezintă un univers ce se conduce după legi proprii.

**f. Tehnica contrapunctului**

✓ Procedeu narativ ce își are originile în terminologia muzicală, teoretizat pentru prima oară de către Aldous Huxley (prozator american de la începutul secolului al XX-lea), care publică romanul *Punct, contrapunct*. În mare această tehnică presupune abordarea unei teme sau a unui motiv literar la nivelul a două sau mai multor planuri narative, astfel încât indiferent de particularitățile de viziune cele două povești își demonstrează complementaritatea. Practic, secvențele narative desfășurate paralel se nuanțează reciproc. De pildă, în romanul *Ion* de Liviu Rebreanu, nunta Anei cu Ion are drept corespondent cununia Laurei cu Pintea, conflictului dintre protagonist și Vasile Baciu îi răspunde conflictul învățătorului Herdelea cu preotul Belciug, iar pasiunea manifestată de Ion pentru atingerea țelului său devine un model de comportament pentru Titu.

**g. Omniscientă**

✓ Termen preluat din sfera teologiei care se referă la puterea lui Dumnezeu de a cunoaște totul și de cele mai multe ori asociat cu celelalte două atribute divine: omniprezența și omnipotența. În teoria literară, omniscienta desemnează calitatea unui narator la persoana a treia, care relatează cu lux de amănunte informații despre existența personajelor sale, mediul în care trăiesc, frământările personale, obiceiurile și tradițiile care caracterizează lumea lor etc. Capacitatea acestui narator de a dezvălui istoria protagonistului încă din momentul nașterii sale, ba chiar gânduri intime la care niciun alt personaj nu are acces, a determinat – în rândul criticilor literari – apariția unei judecăți memorabile: *Despre personajele lui Balzac știu mai mult decât despre propriul tată.*

**h. Verosimilitate**

✓ Efect estetic produs de o scriere realistă care își propune să creeze iluzia realității. Forța artistică a prozatorului se evaluează, așadar, în funcție de cât de *verosimil* este universul său imaginar.



Scanned with OKEN Scanner

## ESEU STRUCTURAT

# TEMĂ ȘI VIZIUNE DESPRE LUME ÎN ROMANUL REALIST OBIECTIV *ION*

▪ Încă din epoca interbelică, romanul lui Liviu Rebreanu, *Ion* (1920), cunoaşte receptări critice dintre cele mai paradoxale. Mai întâi, Nicolae Iorga, ideolog tradiţionalist, respinge această proză (afirmând că nu poate duce lectura până la capăt), deşi în mod normal ar fi trebuit să promoveze un roman cu tematică rurală. De fapt, probabil că Iorga incriminează lipsa idilizării satului românesc, atât de prezentă în scrierile poporaniste şi sămănătoriste. În schimb, teoreticianul modernismului românesc, Eugen Lovinescu, care reclama o evoluţie a prozei de la rural la urban, se declară *subjugat* de noutatea operei rebreniene pe care o numeşte *cea mai puternică creaţie obiectivă a literaturii române şi cum procesul firesc al epicei este spre obiectivare, poate fi pus pe treapta ultimă a scării evolutive.* Nici după ce *Ion* devine o piesă de bază a canonului literaturii române, interpretările criticilor nu sunt mai puţin variate. După ce G. Călinescu consideră creaţia lui Rebreanu o frescă tradiţională a satului românesc, începând cu anii şaptezeci exegeţi ca Nicolae Balotă (*De la Ion la Ioanide*), Nicolae Manolescu (*Arca lui Noe*), Liviu Petrescu (*Vârstele romanului*) sau Liviu Maliţa (*Alt Rebreanu*) accentuează modernitatea realismului manifestat în romanul de debut al lui Rebreanu.

▪ Această panoramă a receptării critice denotă două aspecte esenţiale: în primul rând, ***valoarea*** – dată de multiplele interpretări – prozei din 1920, în al doilea rând, faptul că în literatura română **impunerea realismului obiectiv marchează modernizarea speciei romanului.**

**1. Încadrarea într-o tipologie (curent literar/cultural, specie, univers tematic)**

▪ Astfel, ţinând cont de curentul literar în care se încadrează, *Ion* este considerat unanim drept **roman realist**. Urmând principiul de **mimesis**, textul rebrenian creează **iluzia realităţii** printr-o reprezentare ce pare a transcrie la scară de *unu la unu* viaţa unui sat ardelenesc de la începutul secolului al XX-lea. Datorită efectului de **verosimiliate** al universului imaginar, nu puţini au fost curioşii care au urmat indiciile romanului, sperând să descopere locurile din Pripas în geografia reală a localităţii bistriţene Prislop. De altfel, chiar **naratorul la persoana a treia** foloseşte o serie de toponime reale (Bistriţa, Jidoviţa, Armadia, Cluj, Arad, Oradea Mare) şi prezintă aspecte monografice ale lumii rurale: obiceiuri şi tradiţii populare (botezul, nunta, înmormântarea, colindele de Crăciun), detalii despre stratificarea socială, relaţiile de familie, statutul femeii în societate etc.

▪ Mutând discuţia la nivelul strategiei narative, utilizarea unui **narator omniscient** – care, spre deosebire de moralistul lui Slavici, doreşte să-şi păstreze imparţialitatea – permite încadrarea lui *Ion* în categoria **romanului obiectiv**. În acestă ordine de idei, Rebreanu proiectează o instanţă care imprimă ideea că lumea lui nici măcar nu este rezultatul propriei plăsmuiri, ci există (asemenea realităţii) de la naşterea universului. Această observaţie îi permite lui Nicolae Manolescu să afirme că ochiul în care se reflectă drumul de la începutul romanului *este la fel de cuprinzător şi de obiectiv ca ochiul lui Dumnezeu, [...] pentru autorul lui* Ion *lumea ficţiunii nu este decât altă lume reală. [...] Romancierul vrea să creeze impresia că e un observator (atât şi nimic mai mult) al lumii; un observator omniscient, desigur, dar lipsit de voce proprie.*



Scanned with OKEN Scanner

**2. Particularități de construcție a discursului narativ (perspectivă narativă, incipit, conflict, compoziția/construcția subiectului)**

- Totuși, dincolo de aceste înserieri tipologice, construcția discursului narativ și a viziunii despre lume ce-i dă naștere evidențiază atât particularități tradiționale, cât și moderne.
- Pe de o parte, **Liviu Rebreanu dezvoltă direcția romanului tradițional** deschisă de Ioan Slavici.

✓ Cu toate că renunță la elementele moralizatoare/idilice, naratorul din *Ion* conturează o **lume omogenă**, ce reușește să își păstreze echilibrul indiferent de conflictele sau tensiunile care o macină. Dramele fiecărui individ au relevanță exclusiv personală și nu amenință orânduirea macrosocială. Simptomatică în acest sens rămâne notația naratorului din finalul romanului: *Satul a rămas înapoi același, parcă nimic nu s-ar fi schimbat. Câțiva oameni s-au stins, alții le-au luat locul. Peste zvârcolirile vieții, vremea vine nepăsătoare, ștergând toate urmele. Suferințele, patimile, năzuințele, mari sau mici, se pierd într-o taină dureros de necuprinsă, ca niște tremurări plăpânde într-un uragan uriaș.*

✓ Mai mult, construcția romanului este menită să ilustreze stabilitatea universului din Pripas. De la **titlul clasic** – omonim protagonistului – până la **structura simetrică** – *Glasul pământului* și *Glasul iubirii* –, continuând cu împărțirea în **capitole cu nume rezumative** – *Începutul, Zvârcolirea, Iubirea, Rușinea, Știreangul, Blestemul, Sfârșitul* –, particularitățile compoziționale ale romanului *Ion* reliefează coerența și unitatea spațiului rural. Până și cele **două planuri narative ale romanului** – care, aparent, înfățișează mentalități diferite: intelectualii și țăranii – exprimă, în fond, aceeași viziune tradițională asupra lumii. Căci și Vasile Baciu, și învățătorul Herdelea pun în centru interesul material atunci când intenționează să-și mărite fetele. După cum *pasiunea puternică, unică, nezdruncinată* pusă în joc de Ion pentru îndeplinirea țelului său reprezintă un model pentru poetul Titu: *Se gândi la șovăirile lui din vremea aceasta, la zigzagurile neputincioase, la alergările lui după țeluri de-abia întrezărite, și se simți mic în fața țăranului care a mers drept înainte, trecând nepăsător peste toate piedicile, luptând neobosit, împins de o patimă mare.* De altfel, naratorul omniscient nu uită să sublinieze descendența țărănească a preotului Belciug, a învățătorului Herdelea sau a emancipatei soții a acestuia: *Maria Herdelea era fată de țăran de pe la Monor, dar pentru că umblase totdeauna în straie nemțești și mai ales că s-a măritat cu un învățător se simțea mult deasupra norodului și avea o milă cam disprețuitoare pentru tot ce e țărănesc.*

✓ O altă influență a prozei tradiționale e de regăsit în **statutul tipologic al personajelor**. Dacă Ion reprezintă țăranul sărac obsedat de pământ, Ana – fata bogată, dar neatrăgătoare, Florica – țăranca frumoasă fără zestre, Vasile Baciu – țăranul îmbogățit, Belciug – preotul de țară pragmatic, Titu – intelectualul ambițios, în romanul rebrenian se poate constata chiar o imagine universală a organizării satului românesc. Clasa țăranilor, ierarhizată la rândul ei în bogați și săraci, poartă un respect deosebit învățătorului și preotului, cărora li se cere sfatul în toate momentele esențiale ale existenței. Totodată, societatea fixează exact rolul bărbatului și al femeii în cadrul familiei. Atunci când soțul e mort (cazul Todosiei, mama Floricăi) sau leneș (situația Zenobiei, soția Glanetașului), cu siguranță bunăstarea familiei este compromisă, pentru că *ce agonisește un cap de bărbat într-o viață întreagă, o muiere nepricepută prăpădește într-un an de zile, și mai puțin.* În consecință, soții au dezlegarea de a-și snopi în



Scanned with OKEN Scanner

bătaie nevestele fie şi din pricini nesemnificative şi decid viitorul copiilor. În schimb, femeia rămâne ceea ce G. Călinescu numea *două braţe de lucru, o zestre şi o producătoare de copii.*

- Pe de altă parte, construcţia narativă prezintă anumite **elemente moderne**, ce sugerează o posibilă schimbare a viziunii despre lume din *Ion*.

✓ De pildă, **subminarea omogenităţii lumii** se naşte chiar din intenţia prozatorului de a construi o lume închisă. Fiind utilizată ca semn de necontestat al închiderii universului romanesc, **„simetria" incipitului cu finalul** – numită şi *circularitate*, *sfericitate* sau *ciclicitate* – face o adevărată carieră în receptarea critică. Însă, cu toate că *Ion* începe şi se termină cu descrierea drumului care intră, respectiv iese din sat, drumul nu mai este acelaşi, după cum nici oamenii din Pripas nu rămân neschimbaţi în urma experienţelor trăite. Căci în incipit drumul este descris drept *alb*, înaintând *vesel şi neted, dând buzna în Pripasul pitit într-o scrântitură de colină*, pentru ca în final, aproape în opoziţie, *şoseaua* să fie comparată cu o *panglică cenuşie în amurgul răcoros*, care mai este şi *bătătorită*, astfel încât *copitele cailor bocănesc aspru, iar roţile trăsurii uruie mereu.* Această transformare îi permite criticului Călin Teutişan să afirme că *structura narativă nu se conformează unei figuri închise a cercului sau sferei, ci spiralei, o figură a deschiderii sau repetitivităţii. [...] depăşind cu o nuanţă canonul clasic* [al romanului realist obiectiv], *Rebreanu face un pas discret înspre structurile deschise ale modernismului.* De fapt, filmul în alb şi negru proiectat iniţial de prozator *se colorează* palid, tot aşa cum dramele individuale ale Anei, ale lui George sau Ion nu dezechilibrează lumea, dar o fac să se cutremure.

✓ În acest fel poate fi explicat şi **tragismul romanului**. Primitivi şi instinctuali, cu o psihologie rudimentară, ţăranii lui Rebreanu îşi exprimă totuşi o serie de dorinţe subiective, care nu se pot manifesta din moment ce aceştia devin **victimele unui destin implacabil**. Nu întâmplător, Nicolae Manolescu afirmă că eroul din *Ion nu e liber, e manipulat. I se interzic hazardul, accidentalul, excepţia, în fond, singularitatea.* Conform acestei logici, prozatorul îşi organizează materialul epic în funcţie de soarta individuală a fiecărui personaj, pe care, bineînţeles, o cunoaşte de la bun început. De exemplu, romanul sugerează încă din prima pagină semnele nefaste ce caracterizează viaţa din Pripas. Dacă locurile poartă nume funeste (Cişmeaua-Mortului, Râpele-Dracului), la marginea satului străjuieşte un Hristos „dezafectat", ce *îşi tremură jalnic trupul de tinichea ruginită pe lemnul mâncat de carii şi înnegrit de vremuri.* În plus, sinuciderea Anei prin spânzurare e anticipată de reacţiile ei la vederea cadavrului lui Avrum, iar mâinile – *unse cu lutul cleios ca nişte mănuşi de doliu* – lui Ion din momentul sărutării pământului anunţă moartea sa. De asemenea, Rebreanu introduce în roman un personaj episodic, oloaga Savista, al cărui unic rol este acela de a prevesti nenorocirile care macină ordinea lumii.

✓ Luând în discuţie celălalt plan narativ – al intelectualilor satului –, temei destinului tragic îi corespunde **deziluzia personajelor**. Laura, fiica cea mare a lui Zaharia Herdelea, ajunge cu timpul la concluzia că *vremurile materialiste* pe care le trăieşte o determină să uite de iubirea pasională faţă de Aurel Ungureanu şi să aleagă o căsătorie din interes cu teologul George Pintea: *Până acum câteva săptămâni avusese convingerea că iubirea e ceva foarte poetic, eteric şi romantic, ceva scăldat în serenade, oftări ascunse şi visări la lună. [...] Iar azi e în pragul cununiei şi, în loc de fraze pompoase, mintea ei frământă numai bucătărie, gospodărie, proză.* Şi Titu trăieşte o deziluzie odată ce soseşte în mult visata Românie de peste munţi. Acolo, în locul clamării unui ideal naţional, *mişunau preocupările mărunte,*



Scanned with OKEN Scanner

*personale, interesate.* Tristețea tânărului e observată prompt de gazda sa, Virgil: *Toți am trecut prin amărăciunile dumitale de acuma [...] Dar viața așa e, dragul meu. Viața e nimicitoarea iluziilor.* Iată, așadar, cum judecățile critice ale acestor personaje relativizează echilibrul lumii rebreniene, cu toate că există numeroase alte voci care susțin cu optimism credința într-un univers omogen.

**3. Scene reprezentative**

- Așadar, plecând de la o viziune tradițională asupra lumii, dar influențat totodată de modernismul perioadei în care scrie, Rebreanu oferă o imagine de ansamblu a satului românesc, deductibilă din toate scenele memorabile ale romanului său.

✓ Chiar din primul capitol, intitulat în mod sugestiv *Începutul*, cititorul intră în contact cu majoritatea personajelor, precum și cu tensiunile, relațiile (tensionate) care animă viața din Pripas. Adunându-le la **hora satului**, naratorul omniscient are ocazia să reliefeze mai întâi **stratificarea tradițională a societății țărănești**. Astfel, locul de desfășurare a jocului popular – ograda Todosiei, văduva lui Maxim Oprea – dă seama de importanța bărbatului în orânduirea din Pripas. Tocmai de aceea, flăcăii au dreptul de a-și alege partenerele de joc ori de a cere țiganilor ce cântă oprirea sau pornirea horei. Fetele neinvitate sunt obligate să sufere în liniște, iar nevestele tinere trebuie să aștepte cheful proaspeților soți pentru a fi jucate. Indiferent de statutul social, bătrânele privesc de pe margine bucuria tinerilor, bârfindu-i sau lăudându-i după plac, în timp ce ierarhia socială e stabilită de bărbații care discută la ceva distanță: primarul îi adună în jurul său pe bogătașii satului, iar sărăntocii stau mult mai departe, bucurându-se să bea fie și puțină țuică îndulcită. Utilizând **tehnica detaliului semnificativ**, naratorul focalizează pe comportamentul lui Alexandru Glanetașu, *ca un câine la ușa bucătăriei, trage cu urechea,* justificând parcă obsesia fiului său, Ion, de a poseda pământ. În mijlocul acestei veselii generale, primele indicii ale conflictului principal sunt aduse de nebuna satului, Savista, care bolborosește că Vasile Baciu ar fi beat. Veștile aparent fără rost ale femeii sunt acoperite de porunca lui Ion adresată lăutarilor care parcă se opriseră înadins din cântat în timp ce el o joacă pe Ana. Scuzele și agitația țiganilor la auzul amenințărilor lui Ion (*Ho, cioară, fi-ți-ar neamul de râs, ho!... Și închide pliscul că te pocnesc de-ți sar măselele tocmai în curtea bisericii!*) este repede explicată de naratorul omniscient: *Briceag a mai pățit-o cu Ion; tace. Numai după ce flăcăul se îndepărtează bodogănind, începe iar să se necăjească cu ceilalți lăutari, pe țigănește.* De altfel, impulsivitatea lui Ion reiese și din fragmentul imediat următor când, *cu un zâmbet aprins, o apucă cu o mână de țâțe și i le strânge ca pe două mere, încât Ana sâsâie de durere,* iar după ce fata se depărtează grăbit vocea narativă evidențază privirea stranie a bărbatului în care se poate citi *un vicleșug neprefăcut.* Totodată, în câmpul vizual al flăcăului intră și Florica, fata *vădanei lui Maxim Oprea, cu care se ținuse până acum, puțin posomorâtă, dar mai frumoasă ca oricând.* Din acest moment, ceea ce era doar germenele latent al conflictului explodează mai întâi în mintea lui Ion. Dându-i întâlnire Anei în dosul șurii, pentru a fi feriți de cei de la horă, fiul Glanetașului îi privește cu atenție fața neatrăgătoare (*Ion se uită lung la buzele ei subțiri care se mișcau ușor dezvelindu-i dinții cu strungulițe, albi ca laptele, și gingiile trandafirii de deasupra*) și își amintește subit de Florica. Prin **stil indirect liber**, naratorul reușește să sintetizeze întreg conflictul romanului, dând libertate de manifestare gândurilor protagonistului: *Nu-i fusese dragă Ana și nici acum nu-și dădea seama bine dacă*



Scanned with OKEN Scanner

*i-e dragă, iubise pe Florica şi, de câte ori o vedea sau îşi amintea de ea, simţea că tot o mai iubeşte. Purta în suflet râsul ei cald, buzele ei pline şi umede, obrajii ei fragezi ca piersica, ochii ei albaştri ca cerul de primăvară. Dar Florica era mai săracă decât dânsul, iar Ana avea locuri şi case şi vite multe...* Dar până ca **intriga** să fie pe deplin conturată, scena horei mai cuprinde o „buclă" narativă cu scopul de a marca diferenţa dintre cele două clase sociale ale Pripasului: ţăranii şi intelectualii. Când în ograda petrecerii ajung preotul Belciug alături de doamna Herdelea însoţită de Titu şi Laura, toţi fruntaşii satului îşi scot pălăriile şi îi întâmpină la poartă. Tot festivismul este însă năruit de apariţia lui Vasile Baciu beat, care adaugă încă un element tensiunii iniţiale: *O fată am şi eu şi nu-mi place deloc fata pe care o am.* Iar când aude că Ana se retrăsese cu Ion, scandalul este ca şi pornit. Bărbatul îl numeşte pe Ion *sărăntoc, tâlhar şi hoţ*, fiind oprit de ceilalţi ţărani să-l lovească. Trăirile violentului fecior devin prevestitoare pentru întreaga desfăşurare ulterioară a acţiunii: *Flăcăul primi ocara ca o lovitură de cuţit. O scăpărare furioasă îi ţâşni din ochii negri [...] Stătea neclintit, ca un lemn, doar inima îi sfărâma coastele ca un ciocan înfierbântat [...] Îi clocotea tot sângele, şi parcă aştepta înadins să-l atingă barem cu un deget, ca să-l poată apoi sfârtica în bucăţele.* Iată, în cele din urmă, cum, deşi gândită ca o imagine monografică a Pripasului, **scena horei mută accentul de pe ansamblul comunităţii pe conflictul interior al unui singur individ.**

✓ Aceeaşi strategie este de regăsit şi în **episodul nunţii** Anei cu Ion. După ce integrează cununia celor doi în logica tradiţiilor ţărăneşti – descriind cele trei zile de petrecere cu călăreţii ce pocnesc din pistoale acompaniaţi de chiuiturile tinerilor ce însoţesc alaiul, cu starostele ce vorbeşte în versuri şi cu jocul miresei de la miezul nopţii –, naratorul filtrează alternativ momentul prin conştiinţa celor doi miri. Ana uită de ruşine, bătăi şi suferinţe şi şopteşte numele viitorului soţ cu o bucurie ca în faţa împlinirii unui vis. Însă, în toiul petrecerii mireasa însărcinată observă apropierea lui Ion de Florica şi tresare *ca muşcată de viperă: Simţi că nădejdile ei de fericire se risipesc şi că ea se prăvale iar furtunos în aceeaşi viaţă nenorocită.* Murmurările ei îndurerate (*Norocul meu, norocul meu*) devin cu atât mai intense cu cât în contrapunctul acestor trăiri naratorul redă gândurile şi stările lui Ion: *De-abia acum înţelese Ion că împreună cu pământul trebuie să primească şi pe Ana şi că, fără ea, n-ar fi dobândit niciodată averea. Nu mai schimbase cu ea nicio vorbă de câteva luni. I se părea o străină şi nu-i venea să creadă că în pântecele ei se plămădeşte o fiinţă din sângele lui... O privea şi se mira c-a putut el săruta şi îmbrăţişa pe fata aceasta uscată, cu ochii pierduţi în cap de plâns, cu obrajii gălbejiţi, cu pete cenuşii, şi care, împopoţonată cum era astăzi, părea şi mai urâtă.* Nu e de mirare că în timpul propriei nunţi Ion îşi *încleştează* degetele în *şoldurile pline* ale Floricăi şi îşi închipuie că ea e mireasa lui. Surprinzător, **Rebreanu „uită" pentru un moment de obiectivitatea creaţiei sale şi explorează interioritatea personajelor, dând naştere unei scene aproape psihologice.**

✓ Totuşi, autorul temperează în mod sistematic pornirile individualiste ale personajelor, subliniind cât de puţin influenţează ele mersul lumii. Chiar momentele tragice ale existenţei unei persoane devin nesemnificative din perspectiva macroorganizării universului. Spre exemplu, **secvenţa sinuciderii Anei** este descrisă în **note naturaliste**. Femeia îşi simte *inima seacă şi goală ca o pungă zvârlită într-o margine de drum de un trecător nepăsător*, simţurile sale se sting pe rând, iar mintea îi e acaparată de chipul lui Avrum şi Dumitru, cei doi bărbaţi la a căror agonie fusese martoră. După ce mesagerul veştilor rele, oloaga Savista, o vizitează



Scanned with OKEN Scanner

pentru a-i aduce la cunoştinţă că Ion trece des pe la Florica, fata lui Vasile Baciu realizează că spânzurarea nu e înspăimântătoare, ci îi zâmbeşte *straniu ca o chemare.* Împăcată cu gândul morţii, Ana îşi pune ştreangul de gât cu gesturi calme şi minuţioase: *Se duse apoi furioasă sub ştreangul care-i venea până la ochi. Se întinse în vârful picioarelor, prinse laţul cu amândouă mâinile şi-şi vârî capul. [...] Simţi o gâdilitură, încât trebui să caşte gura şi ochii. [...] Limba i se umflă, îi umplu gura, încât trebui s-o scoată afară... Apoi un fior o furnică prin tot corpul. Simţi o plăcere grozavă, ameţitoare, ca şi când un ibovnic mult aşteptat ar fi îmbrăţişat-o cu o sălbăticie ucigătoare... Încercă să ţipe, dar nu izbuti decât să horcăie de două ori înăbuşit... [...] Ochii holbaţi nu mai vedeau nimic. Doar limba creştea mereu, sfidătoare şi batjocoritoare, ca o răzbunare pentru tăcerea la care a fost osândită toată viaţa...* Grotescă şi înspăimântătoare, notaţia realistă din acest fragment este dublată de schimbarea cadrului de pe cadavrul Anei pe imaginea vacii Joiana. Nedumerit la început, animalul dă din coadă, atinge cu *moţul de păr poalele Anei, îşi înfundă limba verzuie, apăsat, întâi într-o nară, apoi în cealaltă* şi începe *să rumege domol, plictisită.* Cu alte cuvinte, oricât de sfâşietoare, **drama tinerei neveste nu modifică cu nimic cursul lumii,** fiind aproape tot atât de importantă precum rumegatul domol al unei bovine.

**4. Concluzie**

▪ Cel puţin la nivel de intenţionalitate artistică, *Ion* urmează un model tradiţional al romanului realist de tip obiectiv. Iar utilizarea naratorului omniscient, a tipologiei personajelor, a fragmentelor cu rol monografic sau a imaginii unui univers rural omogen susţin prin excelenţă crezul artistic rebrenian exprimat în volumele sale autobiografice. Cu toate acestea, faptul că *Ion* reprezintă în istoria literaturii române mai mult decât un *punct de cotitură* – mai exact valoarea sa nu e una strict contextuală, ci suscită şi astăzi interpretări dintre cele mai diverse – se datorează mai ales deschiderilor înspre formulele prozei moderniste: stil indirect liber, conflict interior, construcţia romanescă în formă de spirală, subminarea unităţii lumii, tragismul şi deziluzia vieţii, notaţia naturalistă etc. Abia acum e limpede de ce romanul lui Rebeanu din 1920 este considerat *primul nostru roman modern.*

## ESEU STRUCTURAT

### PARTICULARITĂŢI DE CONSTRUCŢIE A PERSONAJULUI ÎN *ION*

▪ În volumul *De la Ion la Ioanide*, Nicolae Balotă realizează o paralelă între Alioşa Karamazov, eroul lui Dostoievski, care sărută pământul pentru a preaslăvi *toate câte sunt*, şi protagonistul lui Rebreanu, sărutând pământul pentru *toate câte are.* Până să se ajungă însă la atare comentarii subtile ce îl numesc pe Ion un *obsedat al posesiunii*, eroul rebrenian cunoaşte o sumă de interpretări, uneori antitetice. Astfel, cei mai importanţi critici interbelici descriu parcă două personaje diferite pornind de la Ion. G. Călinescu îl consideră *o brută, căreia şiretenia îi ţine loc de deşteptăciune. Nu din inteligenţă a ieşit ideea seducerii, ci din viclenia instinctuală, caracteristică oricărei fiinţe reduse.* Dimpotrivă, Eugen Lovinescu citeşte în protagonist *expresia instinctului de stăpânire a pământului, în slujba căruia pune o inteligenţă ascuţită, o cazuistică strânsă, o viclenie*



Scanned with OKEN Scanner

*procedurală şi, cu deosebire, o voinţă imensă.* Mai recent, Nicolae Manolescu echilibrează imaginea lui Ion printr-o critică a caracterizărilor anterioare: *A vedea în Ion viclenia ambiţioasă [...] sau brutalitatea condamnabilă e la fel de greşit. Căci implică un criteriu moral. Ion trăieşte în preistoria moralei, într-un paradis foarte crud. El e aşa-zicând bruta ingenuă.*

**1. Statutul moral/social/psihologic al personajului**

- De aceea, făcând abstracţie de criteriul etic, Ion apare ca un **ţăran primitiv,** dar nu subuman, iar această condiţie nu-l califică negativ, ci doar îi surprinde identitatea. Complexitatea lui provine în acest context din modul în care Rebreanu alege să-l construiască şi mai puţin din profunzimea interiorităţii sale. El rămâne un **personaj tipologic,** însă situaţiile în care este implicat demonstrează că tipologia poate cuprinde mai multe însuşiri decât şi-a imaginat vreun romancier înaintea lui Rebreanu.
- Pentru că, în ciuda faptului că e **sărac,** Ion nu pare dispus să urmeze destinul tatălui său, Alexandru Pop al Glanetaşului, care se gudură *ca un câine la uşa bucătăriei, dornic să se amestece în vorbă, sfiindu-se totuşi să se vâre între bogătaşi.* Dimpotrivă, feciorul reuşeşte să se ipostazieze în **căpetenia tinerilor** din Pripas: lăutarul Briceag îl urmează, după horă, pe Ion la cârciumă, cu toate că mult mai înstăritul George îl plăteşte pentru cântecele din acea zi.
- Această dualitate marchează, de altfel, şi statutul psihologic al protagonistului. Lipsit de pământ, Ion **se simte inferior** celorlalţi săteni, *mic şi slab, cât un vierme pe care-l calci în picioare, sau ca o frunză pe care vântul o vâltoreşte cum îi place.* Iar umilinţa resimţită la fiecare recoltă şi când priveşte gospodăriile bogătaşilor determină reacţiile sale în relaţia cu cei din jur. Dacă faţă de preot ori de familia învăţătorului se comportă aproape fără excepţie cu mult respect, în mijlocul sătenilor eroul îşi dezvăluie **caracterul violent** (se bate cu George, cu Simion Lungu, îşi brutalizează părinţii şi nevasta). În consecinţă, **ambiţia** şi **hotărârea** de care dă dovadă în tot ceea ce face are la bază adesea o **impulsivitate** nemărginită ce îi sperie pe oamenii cu firi mai slabe ca doamna Herdelea, Titu sau Laura.

**2. Particularităţi ale construcţiei narative reprezentative pentru realizarea personajului/3. Relaţia cu celelalte personaje**

- Iată de ce pe tot parcursul acţiunii romanului nu se poate vorbi de o evoluţie propriu-zisă a lui Ion. **Protagonistul nu se schimbă, ci doar *situaţiile* în care este implicat** şi odată cu ele perspectivele celorlalte personaje asupra lui. Dacă în primul capitol flăcăul are o imagine negativă, bine rezumată de gândurile lui George (*Ion e arţăgos ca un lup nemâncat*) sau de **caracterizarea directă a naratorului** (*aprins ca un balaur*), cel de-al doilea, intitulat *Zvârcolirea*, focalizează pe istoria familiei lui Alexandru Pop Glanetaşu. Înjumătăţită din cauza *bicisniciei* tatălui, agoniseala casei îşi găseşte speranţa unei salvări odată cu maturizarea băiatului: *Ce-ar fi trebuit să fie Glanetaşu, a fost feciorul. Era **iute** şi **harnic**, ca mă-sa. Unde punea el mâna, punea şi Dumnezeu mila. Iar pământul îi era drag ca ochii din cap. Nicio brazdă de moşie nu s-a mai înstrăinat de când s-a făcut dânsul stâlpul casei.* Pentru a lămuri şi mai mult caracterul eroului său şi pentru a-i justifica încă de la bun început comportamentul, **vocea narativă omniscientă** include la finalul poveştii Glanetaşilor o frază sugestivă: *Iubirea pământului l-a stăpânit de mic copil. Veşnic a pizmuit pe cei bogaţi şi veşnic s-a înarmat într-o **hotărâre pătimaşă: trebuie să aibă pământ mult, trebuie!*** Însă, după tensiunile de la horă ce culminează cu corecţia dură pe care Ion i-o aplică lui George, primele semne ale denunţării defectelor lui Ion vin din partea preotului Belciug, repede



Scanned with OKEN Scanner

contrate de intervenția doamnei Herdelea, care-i face o altă caracterizare directă: *Ion e **băiat cumsecade**. E **muncitor**, e **harnic**, e **săritor**, e **isteț**.* Nu întâmplător, soțul ei, învățătorul satului, îl simpatizează în mod deosebit, considerându-l cel mai deștept elev pe care l-a avut și pentru care a intervenit pe lângă tatăl său, cu scopul de a-l trimite *la școala cea mare din Armadia, să-l facă domn.* Că nu s-a întâmpat întocmai, eroul nu o va regreta niciodată, iar gândurile sale – redate prin **stil indirect liber** – în timp ce privește balul la care îi însoțește pe copiii Herdelenilor exprimă un adevărat **crez de viață**: *Dacă ar fi învățat carte, poate că ar fi și el printre dansatori, vesel, fără gânduri grele, fără trudă în oase! Dacă ar fi ascultat pe Herdelea... Apoi toată dragostea lui zbura iar acasă, alintând pământurile fără de care viața lui întreagă n-ar mai avea niciun rost. „Toate astea nu plătesc cât o ceapă degerată", se gândi dânsul în cele din urmă, cu ochii mari răsfrângând mereu petrecerea domnească, dar văzând de-acuma numai pământul aspru și totuși ademenitor, ca o țărancă voinică și frumoasă a cărei îmbrățișare îți zdrobește oasele...*

- Așadar, *glasul pământului* orientează toate trăirile lui Ion și nu va trece mult până când faptele lui se vor subordona dorinței de a dobândi pogoane. Pentru a-și atinge scopul, Ion trebuie „să stingă" mai întâi *glasul iubirii.* Iar înstărita Ana a lui Vasile Baciu o înlocuiește în gândurile sale pe frumoasa Florică. Confruntat cu opoziția viitorului socru, Ion se răzbună adesea pe propriul tată – considerat a fi responsabil că *l-a făcut fără noroc* și că a băut zestrea Zenobiei –, ba chiar pe Simion Lungu, unul dintre cumpărătorii loturilor familiei. Când, cu de la sine putere, ară câteva brazde din delnița înstrăinată, stârnind furia vecinului, bărbatul *respiră adânc și ușurat,* iar *inima îi tremura de bucurie că și-a mărit averea.* Din acest moment, nimic din atitudinea sa nu mai poate surprinde. Uită momentan de Florica, convins că *dragostea nu ajunge în viață*, și o seduce pe Ana, lăsând-o însărcinată. Noaptea de așa-zisă dragoste rămâne simptomatică pentru **caracterizarea indirectă** a personajului. **Rece** și **brutal**, bărbatul îi oferă primul sărut doar pentru a-i *astupa gura*, așa încât tatăl fetei să nu fie trezit de șoaptele ei. Lacrimile și vorbele rugătoare ale fecioarei nu-l înduplecă pe bărbatul mai atent la sforăitul lui Vasile Baciu decât la împlinirea iubirii lor. Pe urmă, luni de zile n-o mai vizitează pe Ana, deși tot satul vuiește că *fata a rămas grea.* În acest nou context, imaginea lui Ion pare complet compromisă. Până și Maria Herdelea răspunde rânjetului răutăcios al tânărului – când e anunțat că Ana e bătută până la leșin de tatăl ei – cu apelative ca: *afurisitule și spânzuratule, ticălosule.* În ciuda intervenției împăciuitoare a preotului sau a dascălului, Ion nu renunță până nu obține toate pământurile socrului. Nici sinuciderea Anei ori moartea fiului Petrișor nu îl determină să pună capăt conflictului cu Baciu, ba mai mult **ambițiosul** și **egoistul** protagonist apelează din nou la **viclenia** sa structurală și se dă drept prieten al lui George pentru a fi aproape de Florica.
- Moartea sa din finalul romanului devine, prin urmare, singurul deznodământ așteptat pentru eroul ce a crezut că își poate înfrunta destinul. Dorințele exagerate ale lui Ion apar cu atât mai evidente, cu cât, prin **tehnica narativă a contrapunctului**, atitudinea țăranului este prezentată prin ochii ambițiosului Titu Herdelea. Înfiorarea fiului învățătorului din momentul în care conștientizează *îndârjirea, egoismul și cruzimea cu care omul acesta a urmărit o țintă* sugerează faptul că, din perspectiva omogenității lumii tradiționale, Ion se exclude prin excesele sale.

**3. Principala trăsătură de caracter, evidențiată prin scene reprezentative**

- Așa că, având în vedere aspectele discutate până acum, principala trăsătură de caracter a protagonistului poate fi identificată în ceea ce criticul Nicolae Balotă numește ***obsesia posesiunii averii, dar și a iubirii***.



Scanned with OKEN Scanner

✓ Pe de o parte, Ion manifestă o relație complexă cu pământul pe care îl percepe în trei ipostaze: *mamă*, *ibovnică* și *stihie*. În copilărie, inteligentul băiat al Glanetașului preferă școlii munca pe câmp, pământul fiindu-i *mai drag ca o mamă*. Niciodată oboseala nu îl descurajează, dimpotrivă, îl *întărâtă ca o patimă*, încât naratorul omniscient surprinde în **episodul dedicat cosirii delniței** un instantaneu memorabil pentru atitudinea lui Ion: *Flăcăului îi curgea sudoarea pe obraji, pe piept, pe spate, iar câte un strop de pe frunte i se prelingea prin sprâncene și, căzând, se frământa în humă, înfrățind, parcă, mai puternic omul cu lutul.* Iar din **scena sărutării pământului** se desprind atât obsesia stăpânirii pământului, cât și consecințele tragice ale acesteia. Odată obținute loturile socrului, flăcăul are sentimentul măreției sale (*Se vedea acum mare și puternic, ca un uriaș din basme*) și nu mai dorește decât să le *mângâie ca pe niște ibovnice credincioase [...] să simtă lutul sub picioare, să i se agațe de opinci, să-i soarbă mirosul, să-și umple ochii de culoarea lui îmbătătoare*. Respectivul contact cvasierotic îl determină să își *lipească buzele cu voluptate de pământul ud*. Totodată însă, vocea narativă inserează în această secvență și indiciile decăderii protagonistului: sărutul îi produce lui Ion un *fior rece, amețitor*, ce este dublat de imaginea funestă a mâinilor *unse cu lutul cleios ca niște mănuși de doliu.*

✓ Pe de altă parte, nu lipsa de cumpătare a eroului în relația cu pământul-stihie determină moartea sa, ci obsesia posesiunii manifestate în iubire. Căci Ion nu se mulțumește să dețină *toate* pământurile. Și-o dorește obsesiv și pe Florica. Fie că se află la horă, la propria nuntă, la cununia fetei cu George ori în casa ei, imediat după sinuciderea Anei, îndrăgostitul se arată marcat în preajma femeii de veselia tipică unui holtei lipsit de griji și de rațiune. Nici măcar după ce George îl lovește cu sapa, Ion nu se poate desprinde de bucuria întâlnirii imediate cu Florica: *Când se deschise ușa tinzii cu zgomot, i se încuibă în minte să facă „ssst" [...] După pași cunoscu însă că nu e Florica. Avu o străfulgerare de gelozie: o fi îmbrățișat altul pe femeia inimii lui... Dar la George nu se gândea. Nu apucă să scrâșnească din dinți, când auzi glasul lui George. Iar glasul acesta îl ului atât de mult că i se moleși toată ființa de parcă nici mâna nu și-ar mai fi putut-o mișca. În creier totuși îi rămase uitat acel „ssst" pe care simțea nevoia să-l rostească prosteşte, fără voia lui. În aceeași clipă își dădu seama deodată că i-a sosit ceasul. Mintea i se lumină, deși gura-i boscorodea întruna „ssst", tot mai domol și mai nesigur. Aștepta loviturile, îngrijorat doar cu ce o să-l trăsnească?*

**5. Concluzie**

▪ Anulându-și chiar instinctul de autoconservare, trăind cumva înainte ca morala să constituie un principiu opresiv relevant, Ion apare în finalul romanului ca dezumanizat. Dar lipsa lui de umanitate nu e decât o interpretare ulterioară a cititorului din a doua jumătate a secolului al XX-lea. Privit în contextul vremii sale, protagonistul rămâne un personaj tipologic: țăranul sărac a cărui demnitate poate fi câștigată doar prin liniștea familiei, determinată mai ales de numărul de ogoare posedate. Într-adevăr, tipologia își lărgește în acest mod granițele, însă astfel poate fi dovedită nu modernitatea lui *Ion*, ci a artei narative pe care Liviu Rebreanu o orchestrează.

*Liviu Rebreanu*



Scanned with OKEN Scanner

# 1.3.2. ROMANUL INTERBELIC

## MIHAIL SADOVEANU, *BALTAGUL*

### IDEI ŞI CONCEPTE LITERARE

**a. Roman mitic**

✓ Numit de George Călinescu *romanul nemişcării milenare cu intrigă mitologică*, acest tip de proză presupune abordarea artistică a unui mit autohton şi chiar universal. El se caracterizează prin suspendarea timpului şi a spaţiului narative şi prin conturarea unor personaje arhetipale. *Baltagul* nu se încadrează decât parţial în această categorie, fiind mai degrabă un *roman al mişcării milenare cu intrigă antropologică.*

**b. Personaj arhetipal**

✓ Suprapersonaj literar care nu doar că organizează o întreagă lume în jurul personalităţii sale, ci dezvăluie puternice legături cu însuşirile originare şi perene ale fiinţei umane.

**c. Polimorfism compoziţional**

✓ Structură compoziţională organizată pe baza a numeroase niveluri tematice şi formale cu rol aproximativ egal. De exemplu, *Baltagul* este din punct de vedere tematic un roman monografic, de dragoste, al formării, al familiei, iar la nivelul intrigii, un roman poliţist, pe când din perspectiva curentului literar el poate fi considerat proză realistă cu substrat mitic.

### ESEU STRUCTURAT

#### TEMĂ, ELEMENTE DE STRUCTURĂ ŞI LIMBAJ ÎN *BALTAGUL*

*Sadoveanu spune în ceva mai mult de o pagină ceea ce lui Rebreanu îi ia un întreg capitol*, afirmă Nicolae Manolescu în *Arca lui Noe*, referindu-se la romanul *Baltagul* (1930). Observaţia surprinde caracteristica principală de compoziţie a romanului realist sadovenian: **esenţializarea realităţii.** De fapt, criticul distinge aici între două vârste ale romanului românesc de factură realistă din perioada interbelică. Pe de o parte, autorul lui *Ion* copiază realitatea pentru a crea o cât mai verosimilă iluzie a vieţii, pe de altă parte, Mihail Sadoveanu concentrează realitatea, reducând-o la evenimentele ei esenţiale. Deci scriitorul caută să evidenţieze principiile fundamentale de organizare a lumii, şi nu să o descrie în amănuntele ei. Pentru că, dacă societatea imaginată de Liviu Rebreanu se caracterizează, în ciuda tuturor tensiunilor, prin unitate şi omogenitate, universul sadovenian dezvăluie o lume mult mai amestecată. Iar pentru a-i putea sesiza componentele, autorul *Baltagului* se vede obligat să o sintetizeze.



Scanned with OKEN Scanner

**1. Tema şi modul de reflectare al acesteia în textul narativ**

În consecinţă, **tema** acestui roman este una foarte generală – condiţia omului constrâns să trăiască la intersecţia dintre două lumi: orânduirea tradiţională, cu superstiţiile şi ritualurile ei, şi civilizaţia burgheză, dominată de spiritul capitalist. Neputând să le mai separe, individul le asumă, oarecum, pe amândouă. Tocmai de aceea, Mihail Sadoveanu nu optează explicit sau implicit – spre deosebire de Slavici, de exemplu – pentru superioritatea lumii arhaice sau a celei moderne, în schimb dezvăluie interdependenţa lor. Societatea patriarhală, pare a sugera autorul, se stinge mocnit în absenţa deschiderii spre nou, iar recent apăruta burghezie dă naştere la excese dacă se îndepărtează prea mult de principiile de viaţă tradiţionale. În acest mod se explică şi caracterul aparent hibrid al romanului: **scriere realistă cu substrat mitic**.

**2. Particularităţi de construcţie a subiectului**

- Simptomatică în acest sens rămâne construcţia **personajului** principal al romanului, Vitoria Lipan. Dacă la început protagonista este caracterizată exclusiv prin însuşiri generale, ca un exponent al lumii arhaice, odată cu părăsirea locurilor natale pentru a-şi căuta soţul dispărut aceasta dezvoltă o serie de trăsături de neînchipuit pentru o ţărancă de la munte obişnuită cu respectarea până la ultimele consecinţe a legilor patriarhale.
- Astfel, în primele cinci capitole din cele şaisprezece ale romanului, Vitoria este caracterizată prin însuşiri tipice femeilor din societatea tradiţională. De exemplu, atunci când soţul ei întârzie la petrecerile cu lăutari, Vitoria se revoltă parcă numai din dorinţa de a-l obliga pe Nechifor să-şi dovedească superioritatea: *Muierea îndura fără să crâcnească puterea omului ei şi rămânea neînduplecată, cu dracii pe care-i avea.* Mai mult, ori de câte ori i se pare că Minodora tinde să încalce rânduiala, mama se metamorfozează în cea mai nemiloasă apărătoare a tradiţiilor, vorbindu-i fetei pe un ton greu de acceptat din perspectiva unei viziuni actuale asupra dragostei materne, după cum indică **episodul narativ** în care Vitoria îi administrează o corecţie: *Îţi arăt eu coc, valţ şi bluză, ardă-te para focului să te ardă! Nici eu, nici bunică-ta, nici bunică-mea n-am ştiut de acestea – şi-n legea noastră trebuie să trăieşti şi tu. Altfel, îţi leg o piatră de gât şi te dau în Tarcău.* În schimb, femeia se dovedeşte foarte credincioasă, chiar dacă vizita la preotul Dănilă este dublată constant de discuţii cu baba Smaranda, vrăjitoarea satului. De fapt, în spiritul societăţii patriarhale, Vitoria caută cu tot dinadinsul să ofere evenimentelor cotidine interpretări mitice: venirea înainte de vreme a iernii, un fapt deloc ieşit din comun, este considerată de eroină semnul întoarcerii lumii cu susul în jos. De asemenea, visul în care Nechifor Lipan îi apare *călare, cu spatele întors către ea, trecând spre asfinţit o revărsare de ape* sau faptul că un cocoş cântă cu *piscul spre poartă* devin în imaginaţia Vitoriei atenţionări din altă lume că bărbatul ei nu se mai întoarce şi că plecarea în căutarea lui este iminentă. Aşadar, în prima parte a romanului lumea din *Baltagul* îşi câştigă un sens prin corelarea într-o ordine logică a unor indicii provenite dintr-o credinţă mitologică.
- În schimb, *în lumea de jos*, a civilizaţiei conduse după legi scrise, Vitoria porneşte cu o anumită sfială. Curând însă, se adaptează aproape fără efort la noile condiţii. Deşi nu uită pe deplin să aducă în noua realitate bagajul său de superstiţii arhaice – cinsteşte după rit popular o cumetrie la Borca şi o nuntă la Cruci, se conduce pe tot parcursul călătoriei în funcţie de bătaia vântului –, protagonista descoperă cadavrul lui Nechifor între Suha şi Sabasa nu datorită intuiţiilor magice, ci pentru că reuşeşte să coreleze, asemenea unui detectiv, diversele informaţii pe care le primeşte de-a lungul drumului. Or, după cum constată N. Manolescu, *scenariul ei are efectul scontat deoarece pune la*



Scanned with OKEN Scanner

*un loc, în chip coerent, elementele disparate culese: deoarece transformă cuvintele într-un limbaj [...] Ea creează o ordine.* În mod surprinzător pentru o munteancă obişnuită, Vitoria nu uită nici să preia rolul justiţiarului şi îl îndeamnă pe fiul Gheorghiţă să-l pedepsească pe unul dintre ucigaşii lui Nechifor.

- Iată cum, atât în cadrul societăţii patriarhale, cât şi în mijlocul civilizaţiei moderne, protagonista din *Baltagul* este mandatată să extragă din realitatea cotidiană acele elemente esenţiale care să o ajute în înţelegerea unui principiu general pentru universul realist sadovenian: faptul că nu există o diferenţă majoră între cele două lumi. Sau, cu alte cuvinte, nu una atât de pronunţată încât să pericliteze integritatea individului care încearcă să le asume. Deoarece **conflictul** principal din romanul lui Sadoveanu nu se constituie – cum se poate înşela un cititor superficial – pe baza confruntării dintre viziunea mitologică şi cea realist-pragmatică asupra existenţei, ci este determinat de excesele caracteristice fiecărei lumi în parte. Astfel, Nechifor Lipan, ciobanul ajuns negustor de oi, face numeroase drumuri între *lumea de jos* şi *lumea de sus*, iar Vitoria reuşeşte chiar să descopere o regulă conform căreia soţul *poate zăbovi, o zi ori două, cu lăutari şi cu petrecere, ca un bărbat ce se află; însă după aceea vine la sălaşul lui.* Moartea acestuia nu se datorează, aşadar, faptului că a îndrăznit să părăsească vatra pentru a face comerţ. Fatalitatea survine abia când Calistrat Bogza şi Ilie Cuţui încalcă principiile de bază ale organizării capitaliste şi doresc un câştig mai mare şi rapid pe căi frauduloase. Tocmai de aceea Vitoria, reprezentanta orânduirii patriarhale, este oportună pentru a restabili echilibrul pierdut. Atunci când se răzbună, gestul Vitoriei trebuie interpretat în sens etimologic, adică drept o *răz-bunare*, ceea ce înseamnă o readucere a binelui. Pe de altă parte, călătoria eroinei dezvăluie celălalt exces care macină, de această dată, lumea tradiţională – profunda izolare faţă de civilizaţie. Dacă înainte de a intra în contact cu lumea burgheză Vitoria manifestă o accentuată reticenţă, în urma experienţei acumulate în *lumea de jos* munteanca conştientizează beneficiile unei astfel de vieţi. Ea devine o femeie cu iniţiativă, fapt de neconceput în ordinea arhaică. Iar datina creştină – îngroparea lui Lipan – o împlineşte nu doar cu puteri de la Dumnezeu, ci vorbind *pe sârmă* (la telefon) cu prefectul: *Stau şi mă mir într-o privinţă, cum de-am găsit în mine puterea să rabd atâtea şi să îndeplinesc toate. După ce l-am căutat şi l-am găsit, ar fi trebuit să-l bocesc [...] am mişcat oameni şi preoţi [...] am vorbit [...] şi printr-o sârmă tocmai la Piatra. Eu eram de partea asta, în primărie la Borca, şi de partea cealaltă, era domnu prefect, şi l-am rugat pentru omul meu, pe care l-am găsit risipit într-o râpă, să-mi deie voie să-l îngrop în ţintirim.*
- Prin urmare, conflictul concentrat al naraţiunii ce dezvăluie – aşa cum am demonstrat – interdependenţa celor două lumi reuşeşte să surprindă o gamă foarte largă de transformări la nivelul psihologic, sociologic sau etic. Călătoria Vitoriei şi a lui Gheorghiţă înseamnă atât o cunoaştere a lumii, cât şi o cunoaştere de sine. În acest sens se poate vorbi despre un **polimorfism compoziţional** al textului. Căci *Baltagul* este în acelaşi timp un roman al iniţierii şi al maturizării, o monografie a satului românesc de munte şi, nu mai puţin, o povestire realistă în care mitul poate fi interpretat şi ca un suport al cotidianului.

### 3. Instanţele comunicării narative şi rolul acestora în text

Fundamentată pe o astfel de **arhitectură narativă complexă**, lumea imaginată în *Baltagul* rămâne în esenţa ei foarte coerentă, iar acest aspect poate fi justificat de inteligenţa cu care Sadoveanu gestionează jocul instanţelor narative. Pe de o parte, în perioada scrierii romanului, **autorul** experimentează amestecul celor două lumi. Deşi atras de lirismul lumii arhaice, acesta este pasionat



Scanned with OKEN Scanner

– dacă ar fi să dăm crezare fiicei sale, Profira Sadoveanu – de *volley-ball* şi îi vine ideea de a scrie *Baltagul* în Pontillacul proaspăt achiziţionat, în timp ce colinda drumuri de munte, de-a lungul râului Bistriţa, spre Dorna şi Stânişoara, până la crucea Talienilor ori la Valea Suhăi. Pe de altă parte, **naratorul** său omniscient şi omniprezent păstrează un ton obiectiv atunci când redă confluenţa dintre patriarhal şi modern şi transpune toate implicaţiile acestei conjuncţii în psihologia **personajului principal,** Vitoria Lipan. Protagonista primeşte, în final, chiar rolul de narator, astfel că o întreagă lume ajunge să-şi dezvăluie esenţa doar prin câteva vorbe bine alese de munteancă. În acest fel, obişnuit până atunci cu o voce narativă care rezumă, avertizează ce se va întâmpla sau descrie concis toate implicaţiile acţiunilor din roman, **cititorul** află într-o singură pagină – prin vocea Vitoriei – întreaga intrigă a romanului: crima.

**4. Concluzie**

Iată de ce, spre deosebire de majoritatea prozelor sadoveniene, în *Baltagul* **limbajul naratorului are o motivaţie realistă,** latura simbolică fiind aici secundară. Prin cuvinte, personajele din roman încearcă să sintetizeze cât mai exact realitatea, şi nu să-i releve sensurile ei ascunse. De exemplu, moartea lui Nechifor se cere explicată ca un efect al capitalismului sălbatic, iar nu învăluită într-o alegorie a nunţii cosmice cum se întâmplă în *Mioriţa,* baladă populară considerată pripit de o parte a criticii literare drept sursa principală a romanului.

## ESEU STRUCTURAT

### PARTICULARITĂŢI DE CONSTRUCŢIE A PERSONAJULUI ÎN *BALTAGUL*

Dacă un istoric literar ar încerca să configureze o evoluţie a literaturii române de la începuturi până în prezent pornind exclusiv de la particularităţile de construcţie ale personajelor, cu siguranţă în dreptul numelui Mihail Sadoveanu ar fi plasat **eroul arhetipal**. Astfel, de la domnul Trandafir până la pescarii, păstorii sau vânătorii ce populează prozele de tinereţe ale lui Sadoveanu se remarcă un accentuat rol simbolic şi mitic. De asemenea, personajele de inspiraţie istorică din romanele maturităţii artistice ca *Fraţii Jderi* sau *Neamul Şoimăreştilor* rămân memorabile, dincolo de procesul de umanizare propus de autor, chiar prin statutul monumental – epopeic – pe care îl câştigă. Ele se ridică prin caracteristicile lor excepţionale deasupra istoriei ce le-a dat naştere şi impun un sens întregului univers. De exemplu, Ştefan cel Mare, Tudor Şoimaru ori reprezentanţii clanului Jderilor colaborează perfect cu toate stihiile şi îşi depăşesc orice condiţionare terestră pentru a evidenţia un caracter preponderent mitologic. Nu altul e cazul povestirilor din volumul *Hanu-Ancuţei*, în care, după cum apreciază criticul Ion Vlad, *o umanitate îşi asumă riscul istorisirilor, realizând simbolurile generale ale lumii: înţeleptul, războinicul, umilul, călătorul, călugărul, bătrânul, cunoscătorul naturii şi al legilor firii, frumuseţea şi ofilirea vârstelor, revoltatul, suferindul etc.*

- În consecinţă, atunci când analizează structura unui personaj sadovenian, criticii literari, dar şi cititorii obişnuiţi, nespecializaţi, tind să generalizeze acest caracter arhetipal. Nu întâmplător, aşadar, interpretarea care a făcut carieră în cazul Vitoriei Lipan, protagonista romanului *Baltagul*, publicat în 1930, se bazează pe evidenţierea laturii simbolice, prototipice, a personajului. Prin



Scanned with OKEN Scanner

intermediul Vitoriei ca *exponent al speței* oamenilor de la munte, după cum o prezintă G. Călinescu, Mihail Sadoveanu ar continua proiectul său romanesc de elogiere a lumii arhaice și a principiilor sale etice de care lumea modernă nu ar trebui să se îndepărteze.

- Însă o atare perspectivă, prin care Vitoria este percepută doar drept un actant tipologic și nimic mai mult, pierde din vedere tocmai particularitatea principală a personalității personajului sadovenian: încercarea neobosită de a înțelege lumea în care trăiește, de a-i evidenția sensul de bază.

**1. Statutul social/moral/psihologic al personajului prin raportare la conflictul textului**

- Astfel, deși nu deține o complexitate psihologică remarcabilă și nu încearcă să-și confrunte direct destinul – din moment ce chiar soțul ei enunță principiul fundamental pentru organizarea patriarhală: *Nimeni nu poate sări peste umbra lui* –, Vitoria Lipan nici nu acceptă explicații nedovedite ale evenimentelor aidoma măicuței bătrâne din balada populară *Miorița*, cu care e adesea asemănată. În schimb, eroina explorează existența, învestind-o cu semnificații cât mai personale, fapt ce-i conferă individualitate.
- Aceste demersuri prin care Vitoria interpretează realitatea nu conduc la modificarea fundamentală a statului social și psihologic al eroinei. Ea rămâne până la finalul acțiunii munteanca de pe Tarcău preocupată de respectarea tradițiilor ancestrale și de păstrarea echilibrului **moral** al vieții. Însă ceea ce reușește să dezvăluie pelerinajul protagonistei în căutarea mijloacelor prin care destinul se construiește constă în faptul că orice formă de organizare a lumii deține o anumită logică, iar cel ce reușește să o înțeleagă poate trăi împăcat cu sine.
- De exemplu, în existența Vitoriei pot fi distinse trei etape care surprind evoluția sa în funcție de **conflictul** major al romanului: prima este evidențiată de explicațiile naratoriale prin care se descrie modul echilibrat de viață al familiei Lipan, al doilea moment reliefează criza personajului principal atunci când siguranța inițială se pierde odată cu dispariția lui Nechifor, iar a treia etapă este doar sugerată de vorbele eroinei din finalul romanului, când aceasta resimte că a restabilit ordinea lumii, așa că de-acum înainte poate planifica amănunțit viața care i-a rămas de trăit.

**2. Elemente ale textului narativ semnificative pentru realizarea personajului/3. Principala trăsătură de caracter a personajului prin referire la două secvențe narative**

- Cele trei etape enunțate mai sus rezumă perfect **cea mai importantă trăsătură** a eroinei din *Baltagul*: **capacitatea de a parcurge drumul de la *tipologie* la *individualitate***, tranziție ce poate fi urmărită de-a lungul acțiunii prin intermediul mijloacelor de caracterizare a personajului.
- În primele cinci capitole din cele șaisprezece ale romanului, Vitoria este prezentată atât direct, cât și indirect, prin însușiri tipice femeilor din societatea tradițională. De pildă, atunci când soțul ei întârzie la petrecerile cu lăutari, Vitoria se revoltă parcă numai din dorința de a-l obliga pe Nechifor să-și dovedească superioritatea: *Muierea îndura fără să crâcnească puterea omului ei și rămânea neînduplecată, cu dracii pe care-i avea; iar Nechifor Lipan își pleca fruntea și arăta mare părere de rău și jale. Pe urmă lumea li se părea prea bună și ușoară.* Pentru că, după cum o portretizează naratorul, aceasta, deși *nu mai era tânără, [...] avea o frumusețe neobișnuită în privire* și, anunță în alt loc aceeași instanță narativă omniscientă și omniprezentă, bărbatul *era dragostea ei de douăzeci și mai bine de ani. Așa-i fusese drag în tinerețe Lipan, așa era și acuma când aveau copiii mari ca dânșii.* Mai mult, ori de câte ori i se pare că Minodora tinde să încalce rânduiala, mama devine cea mai nemiloasă apărătoare a tradițiilor: *Îți arăt eu coc, valț și bluză, ardă-te para focului să te ardă! Nici eu, nici bunică-ta, nici bunică-mea n-am știut de acestea – și-n legea noastră trebuie să*



Scanned with OKEN Scanner

*trăieşti şi tu. Altfel, îţi leg o piatră de gât şi te dau în Tarcău.* În schimb, femeia se dovedeşte foarte credincioasă, aşa cum reiese din faptele sale: se închină mereu la icoane, ţine post conform canoanelor. Dar vizita la preotul Dănilă este dublată constant de discuţii cu baba Smaranda, vrăjitoarea satului. De fapt, în spiritul societăţii patriarhale, Vitoria caută cu tot dinadinsul, aşa cum am demonstrat, să ofere evenimentelor cotidiene interpretări mitice

▪ Deşi convinsă de necesitatea acestui drum şi pregătită spiritual pentru călătoria în *lumea de jos*, Vitoria este speriată de gândul plecării din mijlocul universului patriarhal cu care se acomodase atât de bine. Înainte de a porni în explorarea unui tărâm necunoscut, eroina întreprinde o ieşire pregătitoare însoţită de Gheorghiţă la Mănăstirea Bistriţa pentru a se închina Sfintei Ana, iar apoi la Piatra-Neamţ, permiţându-i naratorului să dezvăluie lipsa ei de aderenţă la lumea civilizată: *Adevărat că până la năcazul acesta care s-a abătut asupra casei ei nici nu i-a păsat şi n-a avut nevoie de niciun fel de slujbaş al măriei sale. [...] Nechifor Lipan le cunoştea pe toate şi ştia orişicând la ce uşi să bată şi la ce slujbaş să se înfăţişeze, căci el umbla din tinereţă în ţara cealaltă, de de vale; ea însă, ca o femeie, rămăsese în sălbăticie. O ajungea mintea ce are de făcut, însă faţă de o lume necunoscută păşea cu o oarecare sfială.* Curând, însă, se adaptează aproape fără efort la noile condiţii. Deşi nu uită pe deplin să aducă în noua realitate bagajul său de superstiţii arhaice – cinsteşte după rit popular o cumetrie la Borca şi o nuntă la Cruci, se conduce pe tot parcursul călătoriei în funcţie de bătaia vântului –, protagonista descoperă cadavrul lui Nechifor între Suha şi Sabasa nu datorită intuiţiilor magice, ci pentru că reuşeşte să coreleze, asemenea unui detectiv, diversele informaţii pe care le primeşte de-a lungul drumului. Or, după cum constată N. Manolescu, *scenariul ei are efectul scontat deoarece pune la un loc, în chip coerent, elementele disparate culese: deoarece transformă cuvintele într-un limbaj [...] ea creează o ordine.* Astfel, îl surprinde până şi pe fiul ei prin puterea sa de sinteză sau prin modul în care reuşeşte să citească mintea celorlalţi, dar şi prin determinarea de care dă dovadă: *mama asta trebuie să fie fărmăcătoare; cunoaşte gândul omului...* În mod neaşteptat pentru o munteancă obişnuită, Vitoria nu uită nici să preia rolul justiţiarului şi îl îndeamnă pe Gheorghiţă să-l pedepsească pe unul dintre ucigaşi în **secvenţa narativă** dedicată parastasului lui Nechifor. Parcă respectând titulatura de *Hamlet feminin* pe care i-o conferă G. Călinescu, Vitoria orchestrează un adevărat scenariu al demascării. Aşa cum notează complice naratorul, după ce îşi îngroapă creştineşte bărbatul, protagonista apelează la vorbe şi iscodiri ce *lucrează cu hărnicie*. De pildă, munteanca e capabilă să-i emoţioneze pe toţi cu bocetele ei, iar apoi să râdă teatral comparând baltagul lui Calistrat Bogza cu cel al feciorului ei. Înainte să dea lovitura finală, ea îi şochează pe cei prezenţi când îl anunţă pe acelaşi Bogza că istoria morţii lui Lipan îi este spusă chiar de bărbatul mort în timp ce l-a privegheat *atâtea nopţi în râpă.*

▪ În urma acestei răzbunări ce restabileşte echilibrul, protagonista reuşeşte, de fapt, o dublă performanţă: determină maturizarea lui Gheorghiţă, noul cap al familiei, şi conştientizează faptul că noua organizare socială – cea burgheză – nu are de ce să o mai sperie din moment ce reprezintă o prelungire firească a vechii orânduiri. Ba chiar ea învaţă abecedarul noii civilizaţii şi devine activă, voluntară, cu spirit de iniţiativă. Fără să renunţe la vechiul ei statut, Vitoria îi cere lui Gheorghiţă să ţesele caii *după moda cea nouă* şi are perspectiva viitorului. Atât de bună cunoscătoare a legilor celor două lumi pe care le-a parcurs, eroina ia locul în ultima pagină din roman **naratorului** omniscient şi omniprezent, planificând în vorbe clare şi concise evoluţia ulterioară a întregii familii: *...după aceea ne-om întoarce iar la Măgura, ca să luăm de coadă toate câte am lăsat. Iar pe soră-ta să ştii că nici c-un chip nu mă pot învoi ca s-o dau după feciorul acela nalt şi cu nasul mare al dăscăliţei lui Topor.*



Scanned with OKEN Scanner

## 4. Concluzie

- În concluzie, pelerinajul Vitoriei surprinde în notele lui esenţiale condiţia omului constrâns să trăiască la intersecţia dintre două realităţi aparent opuse: lumea patriarhală, cu superstiţiile şi ritualurile ei, şi civilizaţia burgheză, dominată de spiritul capitalist. Dacă la început munteanca, caracterizată exclusiv prin însuşirile ei tipologice, consideră orânduirea din *lumea de jos* nu doar străină, ci şi cauza dispariţiei soţului ei, odată ce se vede confruntată cu regulile acesteia realizează că viaţa în munţii Tarcăului şi cea de la Piatra-Neamţ nu sunt fundamental diferite.
- Astfel că, deşi ţine cu înverşunare să nu îşi piardă identitatea arhaică, Vitoria se individualizează prin forţa ei de adaptare într-o lume caracterizată de N. Manolescu prin faptul că mitul se alterează prin istorie, iar *important nu mai e doar ceea ce semnifică, ci ceea ce, aşa-zicând, se leagă. Omul burghez trăieşte mai puţin printre semne decât printre evenimente. Gazetarul oraşului ia locul vrăjitorului tribului.* Iată cum Vitoria Lipan refuză încadrarea în seria personajelor arhetipale sadoveniene şi câştigă accesul în panoplia personajelor realiste din literatura română.

*Mihail Sadoveanu*



Scanned with OKEN Scanner

# 1.3.2. ROMANUL INTERBELIC

## CAMIL PETRESCU, *ULTIMA NOAPTE DE DRAGOSTE, ÎNTÂIA NOAPTE DE RĂZBOI*

### IDEI ŞI CONCEPTE LITERARE

**a. Roman subiectiv/psihologic**

✓ Tip de roman apărut odată cu manifestările artistice moderniste care promovează ideea că singura realitate accesibilă cunoaşterii umane este cea interioară/psihologică. De aici rezultă o serie de efecte în planul construcţiei narative: narator la persoana I, perspectivă *împreună cu*, accentul pus pe analiza stărilor interioare (introspecţie şi monolog interior), temporalitate subiectivă, discurs fragmentat, anularea omogenităţii lumii imaginare. Dacă în literatura europeană cei mai importanţi scriitori de proză subiectivă sunt Henry James, James Joyce, Virginia Wolf sau Marcel Proust, în literatura română s-au remarcat Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Anton Holban sau Max Blecher. Prozatorii români au preluat, aşadar, modelul occidental de literatură subiectivă, însă doar parţial, având în vedere decalajul major al literaturii noastre. De fapt, în mai puţin de douăzeci de ani, romanul românesc a experimentat atât *realismul de tip obiectiv – Ion* al lui Rebreanu –, cât şi modernismul psihologic: *Ultima noapte de dragoste...* (C. Petrescu), *Concert din muzică de Bach* (H. Papadat-Bengescu), *Ioana* (A. Holban) sau *Întâmplări în irealitatea imediată* (M. Blecher).

**b. Autenticitate**

✓ Concept critic specific romanului subiectiv care corespunde ideii de *verosimilitate* din romanul realist obiectiv. Dacă naratorul omniscient făcea toate eforturile să dea o imagine cât mai exactă a realităţii exterioare (descrie exact, foloseşte toponime reale, inventează personaje tipologice, schiţează fresce sociale), instanţa narativă subiectivă caută să creeze un efect de sinceritate a confesiunii, adică de autenticitate. De aceea, jurnalele, autobiografiile, memoriile sunt credibile prin gradul lor de autenticitate.

**c. Memorie (in)voluntară**

✓ Tehnică narativă specifică prozei moderne, prin care un element din mediul exterior determină (fără voia protagonistului) amintirea unor întâmplări din trecutul personal, poate niciodată conştientizate. Cea mai utilizată strategie narativă pentru redarea acestei memorii este *fluxul conştiinţei*: aglomerare incoerentă şi lipsită de cronologie a unor experienţe, trăiri, senzaţii din trecut. O formă incompletă a memoriei involuntare care plăteşte tribut realismului este *memoria voluntară*: amintirile, cu toate că par a se produce instantaneu, sunt totuşi ordonate de o conştiinţă trează. E cazul rememorării din *Ultima noapte de dragoste...*, când naratorul îşi organizează minuţios toată povestea de dragoste cu Ela.

**d. Introspecţie**

✓ Vezi Mircea Eliade, *Maitreyi*.



Scanned with OKEN Scanner

**e. Proustianism**

✓ Manieră de construcție artistică specifică scriitorului Marcel Proust, care presupune sondarea celor mai profunde straturi ale subiectivității umane prin intermediul analizei psihologice sau introspecției. Fără a însemna neapărat o preluare a viziunii despre lume/a filosofiei existențiale a autorului francez, proustianismul este adesea identificat cu strategia narativă a romanului psihologic.

## ESEU ARGUMENTATIV

### TEMA IUBIRII ÎN *ULTIMA NOAPTE DE DRAGOSTE, ÎNTÂIA NOAPTE DE RĂZBOI*

Citat-suport: *„Iubirea are atâtea fețe, atâtea devieri și atâtea forme, încât este destul de greu să găsești un sâmbure central sau o formă tipică a iubirii"*. (Emil Cioran, *Pe culmile disperării*)

**1. Ipoteza**

▪ Deși pentru simțul comun iubirea este o valoare universală, nealterată de timp, de-a lungul vremii numeroasele sale forme au demonstrat că înainte de a fi sentiment, senzație, pasiune sau chiar exercițiu de admirație, aceasta rămâne o manifestare profund determinată cultural a ființei umane. Astfel, după cum observă filosoful clujean Aurel Codoban în cartea sa, *Amurgul iubirii. De la iubirea-pasiune la comunicarea corporală* (2003), conceptul de iubire a cunoscut în istoria Occidentului trei paradigme importante cărora, în ciuda faptului că le prezintă cronologic, le recunoaște posibila coexistență într-o perioadă de timp dată.

✓ De exemplu, Evul Mediu târziu propune *iubirea-pasiune*, adică acel sentiment irațional prin care individul nu se îndrăgostește neapărat de o persoană anume, ci de ideea de a fi îndrăgostit. Combinând plăcerea suferinței din dragoste cu speranța că a iubi reprezintă o cale de atingere a Absolutului, *iubirea-pasiune* destabilizează concepția creștină asupra acestui sentiment, vestind, după cum rezumă Codoban, *imanența care coboară sacrul din ceruri pe pământ și face din celălalt singura divinitate la îndemână*.

✓ Mai târziu, odată cu apariția mitului cuceritorului Don Juan, tipul de iubire ce obsedează umanitatea se schimbă. Individul începe să aibă conștiința trecerii timpului, deci a morții, și consideră că Absolutul poate fi asimilat doar în măsura în care chiar propria ființă devine obiectul dorinței sau venerației cât mai multor persoane. În acest fel, omul își poate depăși condiția limitată și câștigă aproape un statut divin.

✓ În schimb, cea de-a treia etapă în evoluția perspectivei occidentale asupra iubirii se fundamentează tocmai pe respingerea iluziei că sentimentul dragostei permite accesul la cunoașterea Absolutului. Așa încât iubirea caracteristică epocii contemporane, numită de Codoban *corporeism*, se bazează mai mult pe senzații decât pe sentimente, ființa umană nu mai caută *sufletul pereche*, ci dorește, prin relația cu celălalt, să scape de singurătate, să se simtă cât mai bine, să se bucure de viață, acceptând fără prea multe mustrări de conștiință că sentimentele sale nu sunt pe deplin sincere.

▪ Astfel, perspectiva lui Codoban evidențiază multiplicitatea fațetelor iubirii, precum și imposibilitatea de a gândi sentimentul dragostei dincolo de condiționările sale culturale, înscriindu-se în



Scanned with OKEN Scanner

seria autorilor ce relativizează conceptul de iubire şi îl interpretează nu ca o esenţă imposibil de pus în cuvinte, ci ca o sumă de reprezentări în istorie. În acest sens, el dezvoltă prin exemplificări concrete aforismul lui Emil Cioran din *Pe culmile disperării*, conform căruia *este greu să găseşti un sâmbure central sau o formă tipică a iubirii.*

▪ În plan literar, aceste două abordări filosofice despre iubire îşi găsesc cel mai potrivit răspuns în romanul camilpetrescian *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război.*

**2. Argumentare**

***– Argument I –***

▪ Publicat în 1930, adică în plin proces de manifestare a **viziunii moderne despre lume şi viaţă,** atunci când individualismul şi subiectivismul sunt considerate singurele moduri autentice de cunoaşterea a realităţii, romanul descoperă în două dintre experienţele fundamentale ale umanităţii – dragostea şi moartea – temele potrivite pentru a reda această mutaţie psihologică şi socială ce caracterizează noua mentalitate a epocii. În acest fel, un sentiment ca **iubirea,** de exemplu, nu mai poate fi abordat ca o tipologie unanim recunoscută şi acceptată, ci mai degrabă ca **o experienţă personal asumată.** Iar formele literare – o recunoaşte chiar autorul în conferinţa *Noua structură şi opera lui Marcel Proust* – se văd nevoite să se sincronizeze cu acest mod de a percepe lumea: *Să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simţurile mele, ceea ce gândesc eu* [...] *Aceasta-i singura realitate pe care o pot povesti* [...] *Dar aceasta-i realitatea conştiinţei mele, conţinutul meu psihologic* [...] *Din mine însumi, eu nu pot ieşi* [...] *Orice aş face eu nu pot descrie decât propriile mele senzaţii, propriile mele imagini. Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi.* De aceea, Camil Petrescu propune un **roman subiectiv,** în care analiza psihologică e menită să redea cât mai direct şi mai sincer totalitatea trăirilor interioare, îndepărtându-se în acest mod de prelucrarea artificială a faptelor trăite pe care o produce un roman obiectiv tradiţional.

▪ Iar când tema literară este cea a dragostei, efectele acestui tip de scriere nu pot fi decât revelatoare. Mai exact, o poveste de dragoste aparent banală dintre doi studenţi, care trece lin într-o căsnicie destabilizată de moştenirea unei averi, pentru a degenera în scurt timp într-o despărţire, se încarcă de semnificaţii datorită efectelor acestei relaţii asupra lumii interioare a bărbatului. Doar în acest fel istoria celor doi tineri – Ştefan şi Ela – reuşeşte să depăşească tipologia clasică a relaţiei eşuate, iar în acest punct poate fi identificat şi meritul prozatorului Camil Petrescu, care desemnează o singură instanţă narativă pentru a reda dramele interioare ale protagonistului Ştefan Gheorghidiu. Căci nu există nicio certitudine asupra evoluţiei relaţiei celor doi, de vreme ce doar unul dintre actanţi se confesează. Iar această limitare de perspectivă induce ideea că iubirea cunoaşte tot atâtea feţe, devieri sau forme câte subiectivităţi o experimentează.

***– Argument II –***

▪ De asemenea, Camil Petrescu alege şi un **personaj în conformitate cu perspectiva sa relativizantă asupra iubirii.** Gheorghidiu nu este o fire mediocră, ci are puterea de a interioriza şi interpreta fiecare detaliu al relaţiei cu Ela, oricât de nesemnificativ ar putea să pară acesta pentru ceilalţi, fapt recunoscut chiar de personajul-narator atunci când realizează că soţia nu se ridică la nivelul aşteptărilor sale: *Îmi petreceam timpul spionându-i prieteniile, urmărind-o, făcând probleme insolubile din interpretarea unui gest, din nuanţa unei rochii şi din informarea lăturalnică despre cine ştie ce vizită la vreuna dintre mătuşile ei. Era o suferinţă de neînchipuit care se hrănea din propria ei substanţă.* Pasionat de filosofia lui Kant şi obsedat de cunoaşterea Absolutului, filosoful



Scanned with OKEN Scanner

în devenire nu acceptă nicio opinie despre viață, deci inclusiv despre iubire, decât dacă aceasta este filtrată de conștiința sa. Chiar dacă hiperluciditatea îi produce multă suferință și o anumită lipsă de integrare socială, ba chiar îl determină și să își anuleze o parte din sentimente, Ștefan duce până la ultimele consecințe acest stil de viață. Astfel, până să trăiască experiența războiului, când este depășit de miza supraviețuirii, protagonistul se iluzionează că poate influența tot ceea ce ține de propria existență. Intelectualul Gheorghidiu raționalizează până și sentimentul dragostei, trasându-i niște limite clare între care să se poată manifesta. În consecință, cu un orgoliu nemăsurat, protagonistul încearcă să îi inducă Elei ideea că singura formă valabilă de iubire este cea pe care o hotărăște el: *Destinul tău, fată dragă, e și va fi schimbat prin mine.*

***– Argument III –***

▪ Mai mult, deși crede că are o imagine exactă despre dragoste, confruntarea tipologiei pe care singur o impune cu realitatea efectivă a relației cu Ela scoate la iveală șubrezimea oricărei viziuni unilaterale asupra acestui sentiment. Astfel, cele trei forme ale iubirii identificate de Aurel Codoban se regăsesc în comportamentul afectiv al eroului.

✓ În primă fază, Ștefan este un adept al **iubirii-pasiune**, considerând că dragostea reprezintă un mijloc de atingere a Absolutului. De exemplu, în polemica de la popotă, determinată de un articol gazetăresc despre o crimă pasională ce a rămas fără consecințe juridice, Gheorghidiu se dă drept un expert în psihologia dragostei, acuzându-i pe toți ceilalți că folosesc *noțiuni primare, grosolane, cu înțelesuri nediferențiate.* În schimb, pentru el împărtășirea sentimentelor adevărate presupune identificare cu partenerul, iar *acei care se iubesc au drept de viață și de moarte unul asupra celuilalt.* Așadar, după ce se naște din satisfacerea unei vanități ce oferă senzația superiorității – *începusem [...] să fiu măgulit de admirația pe care o avea mai toată lumea pentru mine, fiindcă eram atât de pătimaș iubit de una dintre cele mai frumoase studente și cred că acest orgoliu a constituit baza viitoarei mele iubiri* –, pasiunea dintre el și Ela reprezintă o depășire a condițiilor și normelor sociale, ridicându-se deasupra oricăror judecăți morale. Ștefan, urmând exemplul tatălui său, respinge violent și una dintre tradițiile familiei sale – căsătoria din interes –, refuzând să obțină bunăstarea financiară prin intermediul unei neveste rahitice, slute, cu *cocoașă, rigidă ca o buturugă.* Căci – se întreabă retoric personajul-narator – *ce voluptate poate fi în afară de aceea a iubirii absolute prin care și restul se valorifică?*

✓ La scurtă vreme însă, odată ce femeia pe care o credea *suflet din sufletul* lui îl dezamăgește prin interesul față de aspectele materiale ale vieții, Gheorghidiu începe să experimenteze **dragostea de tip Don Juan** ca răzbunare față de Ela, dar și ca o autoflagelare pentru naivitatea de care a dat dovadă. Însă Ștefan nu este cuceritorul ce dorește inimile femeilor pentru a descoperi substanța lor divină, ci apare aproape în fiecare seară la brațul unei alte doamne sau aduce în patul conjugal o actriță frivolă pentru a-și demonstra că, înșelându-l cu G., Ela nu e decât o femeie ca toate celelalte. Cu toate acestea, ipostaza de Don Juan dezvăluie o vulnerabilitate a protagonistului. Departe de a-l îndepărta de Ela, numeroasele sale relații extraconjugale trădează nostalgia iubirii-pasiune, după cum o recunoaște cu luciditate eroul lui Camil Petrescu: *Am reluat legăturile cu toate prietenele ei, mi-am făcut dintr-una amantă ca să-mi dea știri despre ea [...] am sporit petrecerile, ca să afle, să creadă că sunt slab din cauza orgiilor.*



Scanned with OKEN Scanner

✓ Totuşi, exact când este pe punctul de a regăsi în Ela simbolul iubirii absolute, Ştefan se vede obligat să se confrunte cu o nouă experienţă, a războiului/morţii, care pecetluieşte definitiv despărţirea de idealurile tinereţii: *De soţia mea, de amantul ei, de tot zbuciumul de atunci, mi-aduc aminte cu adevărat ca de o întâmplare din copilărie. Şi atunci sufeream de lucruri care azi mi se par fără înţeles.* Pentru că, distrus sufleteşte de tragediile la care este martor – *Nu mai e nimic omenesc în noi* –, protagonistul îşi exprimă un singur regret în legătură cu ideea de iubire, acela că nu a experimentat pe deplin **dragostea corporală**: *Am regretul că nu m-am istovit într-o frenezie sexuală neîntreruptă, că mor încă în stare să mai iubesc la douăzeci şi trei de ani.* Deşi scapă cu viaţă din război, Gheorghidiu nu aderă la cea de-a treia paradigmă amoroasă, dar îi asumă principiile – pierde încrederea în valoarea absolută a dragostei, realizează cât de artificiale sunt sentimentele şi se desparte fără mustrări de conştiinţă de cea pentru care ar fi putut şi *ucide*: *I-am scris că-i las absolut tot ce e în casă, de la obiecte de preţ, la cărţi... de la lucruri personale, la amintiri. Adică tot trecutul.*

***– Argument IV –***

▪ Nu în ultimul rând, *feţele, formele şi devierile iubirii* – după cum le numeşte Emil Cioran – ce caracterizează cuplul Ştefan-Ela, destabilizează probabil cea mai faimoasă concepţie despre evoluţia relaţiei de dragoste, anume cea enunţată de Stendhal în eseul *Despre iubire*. Considerată un prototip al dezvoltării acestui sentiment, teoria autorului romanului *Roşu şi negru* se bazează pe comparaţia iubirii cu creanga din Salzburg. Astfel, dacă o ramură este aruncată în minele de sare din oraşul amintit, ea se va împodobi cu *nenumărate diamante mobile şi orbitoare; nici nu mai recunoşti ramura iniţială.* Dar, scoasă la lumină, creanga îşi va pierde rând pe rând toate cristalele adunate. Iar cel care a observat-o în ambele ipostaze are două soluţii: fie o respinge, neputând accepta imaginea ei decăzută, fie păstrează vie amintirea cristalizării ei iniţiale şi recuperează la nivel imaginar toate podoabele pierdute. În cazul lui Ştefan, metafora lui Stendhal îşi pierde relevanţa generală prin confruntarea ei cu realitatea cotidiană. Astfel se prea poate ca protagonistul să fi fost dispus să recompună în imaginaţie o *Ela-sufletul său pereche*, însă un eveniment exterior – războiul – se interpune decisiv în calea acestui proces de recristalizare. Iată cum **iubirea dintre Ştefan şi Ela refuză orice încadrare tipologică**, dovedindu-şi multiplele ei faţete.

**3. Concluzie**

▪ În concluzie, optând pentru o unică perspectivă narativă, cea a unui intelectual inadaptat social, Camil Petrescu oferă în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* o abordare relativizată a ideii de iubire, răspunzând astfel unei concepţii moderniste asupra lumii. Deşi este marcat de nostalgia descoperirii unui *sâmbure central* al dragostei prin iubirea-pasiune, protagonistul romanului, Ştefan Gheorghidiu, este determinat de inerţiile sale interioare, ca şi de evenimentele cotidiene să accepte, fie şi parţial, valabilitatea iubirii donjuaneşti, chiar s-o regrete pe cea corporeistă. Avea dreptate Emil Cioran să afirme că iubirea are atâtea *devieri* încât e imposibil să se descopere o *formă tipică a iubirii.*



Scanned with OKEN Scanner

## ESEU ARGUMENTATIV

# RAPORTUL TIMP CRONOLOGIC–TIMP PSIHOLOGIC ÎN *ULTIMA NOAPTE DE DRAGOSTE, ÎNTÂIA NOAPTE DE RĂZBOI*

**Citat critic-suport**: *„Există un timp cronologic şi un altul psihologic. Primul există obiectiv, independent de subiectivitatea noastră, şi este cel pe care îl măsurăm după mişcarea astrelor în spaţiu şi după diversele poziţii ocupate între ele de planete, acel timp ce roade din noi de cum ne naştem pe lume până când dispărem şi stăpâneşte curba fatidică a vieţii tuturor existenţelor. Dar mai este şi un timp psihologic, de care suntem conştienţi în funcţie de ce facem sau nu facem, şi care gravitează într-un fel foarte diferit în emoţiile noastre."* (Mario Vargas Llosa, ***Scrisori către un tânăr romancier***)

**1. Ipoteza**

- Dacă de implicaţiile ştiinţifice ale duratei temporale se preocupă fizicienii, iar aspectele metafizice ale conceptului de timp intră în sfera de interes a filosofilor, relaţia omului obişnuit cu timpul rămâne în grija prozatorilor şi poeţilor pentru simplul fapt că literatura se află oarecum mai aproape de viaţa trăită decât de modelul abstract al vieţii. Astfel, în studiul *Cinci feţe ale modernităţii*, Matei Călinescu diferenţiază trei etape în evoluţia umanităţii, pornind de la schimbările de perspectivă din creaţiile literare în ceea ce priveşte interpretarea temporalităţii. În vreme ce pentru Evul Mediu timpul constituie *dovada palpabilă a caracterului tranzitoriu al vieţii omului*, un *memento* permanent al morţii, Renaşterea descoperă odată cu mijloacele tot mai sofisticate de a-l măsura – ceasul mecanic apare abia în secolul al XIII-lea – valoarea pozitivă a timpului, el nemaifiind cel care macină existenţa. Sau, în termenii lui Matei Călinescu, apare o *conştiinţă a valorii timpului practic, timp al acţiunii, al creaţiei, al descoperirii şi transformării*. În schimb, modernitatea se naşte din tensiunea ce se stabileşte între cele două concepţii care o preced. Ea transformă conştiinţa lui *memento mori* dintr-o posibilitate implacabilă într-o criză a prezentului – ce dă naştere unei interiorizări a temporalităţii – şi subordonează valoarea pozitivă a timpului ideii de progres. Abia această concepţie modernistă asupra temporalităţii permite coexistenţa a două tipuri de timp: pe de o parte, cel obiectiv, exterior, social, cronologic, pe de cealaltă, unul subiectiv, interior, individual, psihologic.
- Această ultimă tipologie explicată teoretic de autorul celor *Cinci feţe ale modernităţii* îşi găseşte un corespondent în definiţia metaforică a celor două timpuri pe care Mario Vargas Llosa o exprimă în *Scrisori către un tânăr romancier*. Conform scriitorului sud-american, timpul obiectiv, *independent de subiectivitatea noastră*, conţine un paradox: deşi este un dat exterior, omul îl poate raţionaliza prin cercetări ştiinţifice – *îl măsurăm după mişcarea astrelor în spaţiu* – şi deci are impresia că-l poate supune. Însă, cu toate acestea, el *roade din noi de cum ne naştem pe lume, până când dispărem*. Mai mult, tot un paradox ilustrează şi timpul psihologic: în ciuda faptului că poate reprezenta un refugiu în calea morţii, omului fiindu-i îngăduit să-l dilueze sau să-l comprime, Llosa recunoaşte că timpul interior nu poate fi nici el supus pe deplin, din moment ce *gravitează într-un fel foarte diferit în emoţiile noastre*. Aşadar, prin raportarea ambiguă, dar în acelaşi timp lucidă, la cele două forme ale temporalităţii, fiinţa umană experimentează tocmai criza centrală a modernităţii: drumul spre moarte este ireversibil şi orice căutare a timpului pierdut sau încercare de oprire a clipei în loc rămân iluzii estetice.



Scanned with OKEN Scanner

▪ În literatura română, probabil cel mai reprezentativ autor modern, Camil Petrescu, propune în 1930 un tip de construcție romanescă pe deplin sincronizată cu literatura occidentală din punctul de vedere al intepretării raportului dintre timpul cronologic și cel psihologic. Conștient că viziunea despre lume a omului contemporan este determinată de modul în care abordează temporalitatea, prozatorul român interbelic își organizează toate componentele arhitecturii narative din *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* în funcție de relația dintre timpul obiectiv și cel subiectiv.

**2. Argumentare**

***– Argument I –***

▪ În primul rând, această atitudine auctorială este semnificativă pentru **macro-structura textului**. Astfel, *cartea întâi* care *e o fabulație, e adică născocită*, după cum insistă chiar autorul în prefața la ediția din 1955 a romanului, s-ar organiza în funcție de timpul subiectiv, al rememorării voluntare a protagonistului, Ștefan Gheorghidiu. Aici personajul-narator se confesează în legătură cu relația cu Ela, o studentă la Litere ce-i va deveni soție. Chiar dacă influența lui Marcel Proust în realizarea strategiei narative din această primă parte este evidentă, prozatorul român nu preia și tehnica fluxului conștiinței sau a memoriei involuntare, așa încât timpul subiectiv al amintirii respectă – nefiresc – o ordine cronologică. Când redă modul în care o moștenire îi schimbă relația sau când își exprimă sentimentele față de posibilul adulter al Elei, Gheorghidiu nu dorește să retrăiască trecutul, ci să-l interpreteze cât mai coerent. În schimb, a doua carte, *construită după memorialul de campanie al autorului împrumutat cu amănunte cu tot eroului*, urmează un timp obiectiv, adică tot o dezvoltare cronologică. Totuși, războiul apare în aceste pagini ca o desfășurare necruțătoare a lumii exterioare, analizată de o interioritate derutată. Astfel încât nu derularea obiectivă a evenimentelor tragice primează, ci efectele asupra unei subiectivități ce conștientizează că moartea este o prezență imediată. Această strategie de gestionare a timpului specifică romanului realist-obiectiv nu are ca scop, așadar, crearea iluziei vieții, ci, dimpotrivă, obținerea **efectului de autenticitate**.

▪ Abordând necanonic atât timpul psihologic, cât și cel fizic, romanul lui Camil Petrescu rămâne simptomatic pentru o literatură care deși încearcă să se îndepărteze de perspectiva clasică asupra temporalității specifică unui Rebreanu, de exemplu, nu reușește să asume revoluția formelor literare inițiată în Occident de Marcel Proust, Virginia Wolf sau de James Joyce.

***– Argument II –***

▪ În al doilea rând, în strânsă legătură cu ambiguizarea raportului dintre timpul obiectiv și cel subiectiv, se manifestă și principala caracteristică a tehnicii narative, și anume **analiza psihologică**. Prin metode ale introspecției lucide, Camil Petrescu se îndepărtează în *Ultima noapte...* de prejudecata că interioritatea omului înseamnă o amalgamare nediferențiată de sentimente și senzații. Astfel, prozatorul realizează o disociere capitală între **trăire** și **conștiință**, excelent formulată chiar de unul dintre personajele sale, Gelu Ruscanu din drama *Jocul ielelor*: *E deosebirea de la trăire la conștiință... Adică totul... drama... Câtă luciditate atâta existență și deci atâta dramă.*

▪ De exemplu, personajul-narator își justifică toată rememorarea relației ratate cu Ela dintr-o nevoie de autocunoaștere. În consecință, timpul subiectiv al narațiunii din prima carte urmează o logică a conștiinței, de unde și cronologia faptelor: *Astăzi, când le scriu pe hârtie, îmi dau seama iar și iar că tot ce povestesc nu are importanță decât pentru mine, că nici nu are sens să fie*



Scanned with OKEN Scanner

*povestite. Pentru mine însă, care nu trăiesc decât o singură dată în desfăşurarea lumii, ele au însemnat mai mult decât războaiele pentru cucerirea Chinei, decât şirurile de dinastii egiptene, decât ciocnirile de aştri în necuprins, căci singura existenţă reală e aceea a conştiinţei.*

***– Argument III –***

▪ Mai mult, perspectiva narativă a unui narator de persoana I, un intelectual însetat de absolut şi pasionat de filosofia lui Kant, confirmă abordarea relativizată a raportului dintre timpul psihologic şi cel cronologic. Căci, pe urmele filosofului german, Ştefan Gheorghidiu relatează toate evenimentele din viaţa sa recentă, pornind de la convingerea că, *în afară de conştiinţă, totul e o bestialitate. Şi sunt nenumăraţi oameni care în bucuriile, în tristeţile, în surâsurile, în pasiunea lor, în ideologia, în generozitatea, în dragostea, în indulgenţa lor, în gingăşia lor, sunt numai bestiali.* Pentru că Ştefan Gheorghidiu consideră timp interior acele momente în care timpul fizic oferă situaţii semnificative pentru conştiinţa proprie. În acest mod, viziunea despre existenţă a protagonistului reprezintă o materializare artistică a faimoasei ideologii a lui Camil Petrescu din conferinţa *Noua structură şi opera lui Marcel Proust,* în care se afirmă identitatea dintre *conţinutul psihologic* şi *realitatea conştiinţei.* Aşadar, perspectiva narativă din *Ultima noapte...* dezvăluie o dublă opoziţie în ceea ce priveşte abordarea temporalităţii: mai întâi faţă de romanul realist-obiectiv prin impunerea subiectivităţii, iar mai apoi faţă de romanul psihologic proustian prin ceea ce, în termeni de teorie literară, s-ar numi diferenţa dintre memoria voluntară şi cea afectivă din *În căutarea timpului pierdut.*

***– Argument IV –***

▪ Nu în ultimul rând, perspectiva narativă subiectivă a romanului camilpetrescian determină şi un **nou statut al personajului**. Tocmai pentru că se bazează pe existenţa unor trăiri interioare complexe capabile să susţină desfăşurarea unei întregi acţiuni plasate la confluenţa dintre un timp interior şi unul exterior, fizic, protagonistul-narator trebuie selectat dintr-o anumită categorie socială. Deoarece este evident că dramele şi interpretările obsesive ale lui Gheorghidiu, născute din filtrarea evenimentelor trăite printr-o conştiinţă hiperlucidă, nu ar putea fi caracteristice unui individ cu o psihologie primitivă. De fapt, modul de a fi al lui Ştefan îi deranjează pe toţi cei din jurul său, deoarece le reflectă oarecum limitarea. De exemplu, o doamnă întâlnită întâmplător îi remarcă doar după un scurt dialog excesiva raţionalizare a trăirilor: *Ah, dumneata eşti dintre acei care fac mofturi interminabile şi la masă. Dintre cei care întotdeauna descoperă firele de păr în mâncare.* [...] *Nu, atâta luciditate e insuportabilă, dezgustătoare.* În acest sens statutul de intelectual al eroului conferă şi credibilitatea perspectivei asupra temporalităţii.

**3. Concluzie**

▪ În concluzie, prin modalitatea aparte în care abordează temporalitatea, Camil Petrescu reuşeşte să surprindă în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* criza profundă ce marchează lumea contemporană. Protagonistul său, Ştefan Gheorghidiu, demască lipsa de consistenţă atât a timpului cronologic, cât şi a celui psihologic, validând interpretarea lui Llosa din *Scrisori către un tânăr romancier*. Dacă timpul obiectiv în care se desfăşoară războiul *stăpâneşte curba fatidică a tuturor existenţelor*, durata subiectivă, a rememorării relaţiei cu Ela, contează doar în măsura în care conştiinţa protagonistului îi oferă semnificaţie.



Scanned with OKEN Scanner

## ESEU STRUCTURAT

# PARTICULARITĂȚI ALE ROMANULUI PSIHOLOGIC ÎN *ULTIMA NOAPTE DE DRAGOSTE, ÎNTÂIA NOAPTE DE RĂZBOI*

▪ Încercând să rezume în liniile sale generale evoluția relației omului cu lumea înconjurătoare, filosoful Michel Foucault propune o separație între două moduri de a percepe realitatea, unul clasic și celălalt modern. Dacă primul presupune acceptarea realității ca dat exterior, ale cărei fenomene se manifestă independent de voința umană, modernitatea se caracterizează prin conștiința că lumea nu există în afara subiectivității umane. De exemplu, concepția *clasică* despre natură este determinată de existența unui Dumnezeu care i-a creat legile. Însă, odată cu descoperirile științifice moderne – teoria relativității, fizica cuantică, geometriile neeuclidiene –, această concepție asupra lumii naturale se transformă fundamental: omul nu mai îndrăznește să caute legile universale după care divinitatea a creat natura, ci acceptă lucid faptul că acestea sunt relative, conțin variabile, în funcție de subiectivitatea celui care le investighează. Astfel, orice viziune omogenă și obiectivă asupra existenței este invalidată, singura realitate posibilă fiind aceea creată de interioritatea fiecăruia.

▪ Astfel se explică și metamorfozele formelor literare, iar dintre acestea romanul ilustrează probabil cel mai bine transformarea socială, ideologică, psihologică de la paradigma clasică la cea modernă. În termeni de teorie literară, această mutație coincide cu evoluția de la romanul realist, obiectiv, la romanul psihologic.

▪ Procesul descris până aici a avut o istorie lungă în literatura occidentală. De pildă, dacă în țări europene ca Franța sau Anglia, în care evoluția civilizației este dublată de una literară, trecerea de la romanul obiectiv la cel psihologic se realizează într-un secol întreg, în cultura română schimbările esențiale ale formei romanești sunt concentrate în mai puțin de douăzeci de ani, și anume în perioada interbelică.

▪ La zece ani după ce Liviu Rebreanu publică *Ion*, considerat modelul exemplar al scriiturii obiective, un punct de cotitură îl constituie apariția – în 1930 – a romanului camilpetrescian *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*. Prin acest text Camil Petrescu impune formula romanului psihologic, cu implicații la toate nivelele construcției narative.

**1. Elemente de construcție a subiectului/2. Relația dintre două personaje**

▪ În primul rând, viziunea subiectivă asupra lumii reclamă o filtrare a întregii **acțiuni** prin vocea unui personaj implicat. Astfel, **perspectiva narativă** aparține unui narator de persoana I, care nu poate decât să redea un punct de vedere unic și subiectiv asupra evenimentelor exterioare. Cu toate că omogenitatea lumii reprezentate are de pierdut, ceea ce câștigă o astfel de formulă este **efectul de autenticitate**, tehnică narativă predilectă în romanul psihologic ce înlocuiește ideea de verosimilitate a romanului realist-obiectiv. De fapt, în spiritul romanului modern, Camil Petrescu nu uită să își motiveze această focalizare exclusiv interioară – viziunea narativă *împreună cu* –, mandatându-și personajul-narator să mărturisească rostul și rolul unei atare abordări: *Astăzi, când le scriu pe hârtie, îmi dau seama iar și iar că tot ce povestesc nu are importanță decât pentru mine, că nici nu are sens să fie povestite. Pentru mine însă, care nu trăiesc decât o singură dată în desfășurarea lumii, ele au însemnat mai mult decât războaiele pentru cucerirea Chinei, decât șirurile de dinastii egiptene, decât ciocnirile de aștri în necuprins, căci singura existență reală e aceea a conștiinței.*



Scanned with OKEN Scanner

Protagonistul *Ultimei nopți...*, Ștefan Gheorghidiu, ale cărui cuvinte sunt reproduse în fragmentul citat, reia, în consecință, ideile exprimate chiar de Camil Petrescu în conferința dedicată formelor literare adecvate sensibilității contemporane, anume *Noua structură și opera lui Marcel Proust*: *Să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gândesc eu* [...] *Aceasta-i singura realitate pe care o pot povesti* [...] *Dar aceasta-i realitatea conștiinței mele, conținutul meu psihologic* [...] *Din mine însumi, eu nu pot ieși* [...] *Orice aș face eu nu pot descrie decât propriile mele senzații, propriile mele imagini. Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi.* Folosindu-și personajul pentru a promova ideologia literară a autenticității și subiectivității moderniste, autorul pune la îndoială sinceritatea naratorului obiectiv și îi denunță artificialitatea demersului. Cu atât mai mult cu cât, alegând **două suprateme** ale literaturii universale – dragostea și moartea –, prozatorul reușește să demonstreze cum evenimentele esențiale din existența omului pot fi redimensionate doar prin investigarea efectelor acestora asupra lumii interioare a individului.

- În al doilea rând, perspectiva narativă subiectivă a romanului camilpetrescian determină și un **nou statut al personajului**. Tocmai pentru că se bazează pe existența unor trăiri interioare complexe capabile să susțină desfășurarea unei întregi acțiuni, protagonistul-narator trebuie selectat dintr-o anumită categorie socială. Deoarece este evident că dramele și interpretările obsesive ale lui Gheorghidiu nu ar putea fi caracteristice unui individ cu o psihologie primitivă. În acest sens statutul de intelectual al eroului conferă și credibilitate perspectivei.
- Numai că, deși toți din jurul său îl consideră un intelectual lucid, îndrăgostit de absolut și un inadaptat social, Ștefan nu poate fi încadrat într-o tipologie anume. Mai relevante în *Ultima noapte...* rămân elementele care îl diferențiază de ceilalți intelectuali decât însușirile ce l-ar putea înseria. În fond, tot cu preocupări intelectualiste este și frumoasa Ela, o merituoasă studentă la filologie. Însă cu greu și-o poate închipui vreun cititor pe soția eroului interpretând cu atâta patimă fiece fapt banal ori autoanalizându-se în exces asemenea soțului ei, *un tip imposibil care complică absolut orice întâmplare,* după cum însuși se portretizează. Convins că *nu există decât o singură lume, aceea a reprezentărilor,* [că] *nu putem avea în simțuri, și deci în minte decât ora și locul nostru,* restul fiind înlocuit *cu imagini false, convenționale care nu corespund la nimic,* protagonistul lui Camil Petrescu reușește să destabilizeze până și coerența pe care singur a conferit-o lumii. Iar în finalul romanului Ștefan apare ca un individ ce respinge ideea că Absolutul poate fi atins prin dragoste sau filosofie, obsesiile sale de-o viață.
- Așadar, adaptându-și personajul viziunii subiective și individualiste despre lume, prozatorul nici n-ar fi putut să mizeze pe un personaj tipologic. Căci nu se poate reda, la urma urmei, o interioritate a tuturor sau, cum observă N. Manolescu, *mai multe subiectivități nu fac o obiectivitate.*

### 3. Caracteristici ale romanului psihologic în *Ultima noapte...*

- De asemenea, dacă trăirile personajului sunt exclusiv subiective, nici **timpul narațiunii** nu mai urmează cronologia lumii reale. Fără a prelua tehnica memoriei involuntare a lui Marcel Proust, Camil Petrescu își construiește întregul roman la confluența dintre timpul cronologic și cel psihologic. În funcție de aceste modalități de ordonare a temporalității se structurează și cele două părți ale romanului.
- Pe de altă parte, combinarea timpului fizic cu cel interior dă seama și de nivelul la care era asimilat psihologismul în literatura română interbelică. Căci, deși pare a începe rememorarea relației cu Ela într-un mod întâmplător – discuția de la popotă –, Ștefan nu redă disparat evenimentele, dimpotrivă, le ordonează cronologic. Pentru că, spre deosebire de eroul lui Proust,



Scanned with OKEN Scanner

personajul-narator camilpetrescian nu retrăieşte trecutul, ci îl interpretează. Tot o metodă necanonică utilizează Camil Petrescu şi în cazul abordării timpului obiectiv, din moment ce cronologia vine să susţină o scriere de autentificare – jurnalul de front –, iar nu de obiectivare cum se întâmplă în romanul realist-clasic.

- Nu în ultimul rând, deşi o serie de comentatori au văzut în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* două romane independente, coerenţa proiectului camilpetrescian provine atât din faptul că evenimentele sunt relatate de o voce unică, cât şi din **tehnica analizei psihologice** specifică ambelor părţi. Diferite ca formulă, confesiunea relaţiei ratate seamănă cu notaţia diaristică de pe front prin aceea că personajul încearcă în amândouă cazurile să cunoască lumea şi să se descopere pe sine. Fie că este vorba despre dezamăgirile conjugale sau despre disperarea din timpul războiului, Gheorghidiu îşi face timp să se oprească asupra fiecărui detaliu pe care îl dezvoltă analitic, învestind cu semnificaţie până şi cele mai nesemnificative aspecte. Prin intermediul acestei neobosite sondări psihologice, eroul reuşeşte să relaţioneze experienţa dragostei cu cea a războiului. De exemplu, conştiinţa că moartea e iminentă îl determină pe Gheorghidiu să anuleze orice gând legat de iubirea cu Ela: *Îmi fulgeră o clipă prin minte să fug la Câmpulung, să am o explicaţie cu nevastă-mea. Risc cel mult să fiu împuşcat... Tot voi muri la noapte... Ce să-mi explice? Ce importanţă mai au pentru mine lămuririle ei? Tot ce a fost aseară, absolut tot e parcă numai văzut şi înţeles de mine, nu şi simţit.* În acest fel, prin introspecţie şi monolog interior, protagonistul ajunge să interpreteze cele două experienţe fundamentale ca feţe ale aceleiaşi monede, aşa cum rezultă din gândurile sale din momentul aşteptării sângerosului contraatac: *Apăsarea asta, de a nu cunoaşte ceea ce se întâmplă înainte, ştiu acum că e, în război, pentru unii de neîndurat, aşa cum de neîndurat mi-era, în ajun, incertitudinea dacă sunt înşelat sau nu.*

**4. Concluzie**

- Prin urmare, din dorinţa de a conferi autenticitate naraţiunii, Camil Petrescu combină un fragment autobiografic cu o poveste fictivă şi atribuie perspectiva narativă unui personaj imposibil de încadrat într-o tipologie. Mai mult, prin folosirea analizei psihologice ca tehnică predilectă şi prin ordonarea majorităţii evenimentelor în funcţie de un timp interior, autorul *Ultimei nopţi...* construieşte primul roman psihologic românesc, pe deplin sincronizat cu tendinţele literare occidentale.

## ESEU STRUCTURAT

### CONSTRUCŢIA PERSONAJULUI ÎN *ULTIMA NOAPTE DE DRAGOSTE, ÎNTÂIA NOAPTE DE RĂZBOI*

- În linii generale, cea mai importantă diferenţă între omul tradiţional şi omul modern poate fi redusă la modul în care cei doi se raportează la o autoritate transcendentă. Primul crede în Dumnezeu şi îşi interpretează întreaga existenţă în funcţie de destinul pe care l-a primit, comunitatea fiind cea care veghează ca persoana să nu *sară peste umbra sa*, cum ar fi spus Nechifor Lipan. La nivel literar, el reprezintă o tipologie, iar rolul divinităţii este luat de naratorul omniscient şi omniprezent. Celălalt, în schimb, pare să nu mai poată recunoaşte vreo instanţă superioară. Pentru el – aşa cum proclamă Nietzsche – *Dumnezeu a murit,* astfel încât fie se ipostaziază pe sine



Scanned with OKEN Scanner

ca dumnezeu, fie încearcă să găsească Absolutul în tot soiul de idealisme: dragostea, puterea politică, erudiția etc. Expresia literară a acestei schimbări de mentalitate constă în inventarea personajului-narator și a viziunii narative *împreună cu* și poartă numele de proză **subiectiv-psihologică**.

- De exemplu, în romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, publicat în 1930, Camil Petrescu implică un astfel de personaj-narator, anume Ștefan Gheorghidiu, care și ilustrează criza omului modern.

**1. Statutul social, moral, psihologic prin raportare la conflictul romanului**

- Aflat pe front în perioada intrării armatei române în Primul Război Mondial, Ștefan ezită între gândul dezertării și dorința de a participa la *experiența definitivă* a confruntării cu moartea. Pentru că, în viziunea sa, ființa umană deține un *eu limitat* și are ca principale obiective, de-a lungul întregii existențe, *verificarea și identificarea* personalității proprii. Astfel, pentru a-și găsi un rost în *universul cel mare*, individul simte mereu nevoia să trăiască toate experiențele posibile. Mai precis, războiul constituie pentru Ștefan o șansă a împlinirii sufletești, din moment ce singur o recunoaște: *Lipsit de orice talent, în lumea asta muritoare, fără să cred în dumnezeu, nu m-aș fi putut realiza – și am încercat-o – decât într-o dragoste absolută.*
- Așadar, **statutul moral și psihologic** al protagonistului, un intelectual ateu ce se iluzionează că poate hotărî și raționaliza experiențele decisive pentru formarea sa ca subiectivitate, este influențat de două **conflicte** exterioare pe care le interiorizează continuu: căsnicia ratată cu Ela în urma schimbării **statutului social** printr-o moștenire substanțială și tragediile războiului care, în ciuda gradului de sublocotenent, îl egalizează cu oricare soldat. Prin ambele situații de viață, eroul caută o ieșire din condiția sa limitată, cu scopul atingerii unui absolut imaginat.

**2. Elemente narative relevante pentru realizarea personajului/3. Principala trăsătură de caracter redată prin două scene reprezentative**

- Cu alte cuvinte, evoluția lui Ștefan Gheorghidiu este determinată de cele două experiențe fundamentale de viață: iubirea și războiul. Constituind și **temele literare** principale ale romanului, aceste două căi prin care eroul încearcă să atingă Absolutul existenței ordonează întreaga **acțiune** a textului. Dacă prima carte se axează pe *ultima noapte de dragoste*, iar cea de-a doua pornește de la *întâia noapte de război*, capitolul de început al romanului reprezintă un artificiu compozițional ce dă tonul întregii arhitecturi narative, deci anunță inclusiv particularitățile de construcție ale personajului-narator. Acest prim capitol conține o **secvență narativă** în care mai mulți ofițeri discută polemic despre un articol de ziar dedicat unei crime pasionale comise de un bărbat înșelat. Ascultându-i pe camarazi, Ștefan Gheorghidiu descoperă, prin **introspecție și analiză psihologică**, trei nuanțe ce par să-i implice întreaga personalitate. Pe de o parte, el își confirmă superioritatea intelectuală, catalogând ideile tovarășilor săi drept *noțiuni primare, grosolane, cu înțelesuri nediferențiate*. Pe de altă parte, ca un adevărat expert în psihologia dragostei, tânărul construiește o întreagă teorie despre acest sentiment: *O iubire mare e mai curând un proces de autosugestie* [...] *iubești întâi din milă, din îndatorire, din duioșie, iubești pentru că știi că asta o face fericită* [...] *pe urmă te obișnuiești cu vocea și surâsul ei* [...] *Și treptat îți trebuiește prezența ei zilnică* [...] *Orice iubire e ca un monoideism, voluntar la început, patologic pe urmă.* În plus, Ștefan consideră că banala discuție este simptomatică pentru căsnicia lui eșuată, așa încât hotărăște să rememoreze istoria poveștii de dragoste cu femeia ce avea să-i marcheze definitiv existența.



Scanned with OKEN Scanner

▪ Iar această **memorie voluntară** specifică primei părți a romanului transformă – cu ajutorul monologului interior – experiența din trecut într-o **autocaracterizare** a întregului parcurs alături de Ela. Oferind o singură variantă asupra evenimentelor, personajul narator anunță de la bun început motivul zbuciumului său interior: *Eram însurat de doi ani și jumătate cu o colegă de la universitate și bănuiam că mă înșeală.* Mai apoi, parcă pentru a răspunde teoriei despre iubire sugerate în timpul polemicii de la popotă, Ștefan descrie evoluția iubirii cu tânăra studentă de la orgoliul de a fi iubit de cea mai frumoasă fată și până la dezamăgirea profundă produsă de atracția nevestei pentru bani: *Aș fi vrut-o mereu feminină, deasupra discuțiilor acestea vulgare, plăpândă și având nevoie să fie ea protejată, nu să intervină atât de energic, interesată.*

▪ Mai mult, protagonistul este **caracterizat indirect** prin faptele și vorbele sale – *în afară de conștiință totul e o bestialitate* – drept un idealist atras de absolut, dar total inadaptat din punct de vedere social. De fapt, însăși soția sa îi spune că toți vor să-l înșele deoarece e *prea bun*, iar pragmaticul unchi Nae îl caracterizează drept lipsit de *spirit practic* și îi transmite ultimativ: *Ai să-ți pierzi averea* [...] *Cu filosofia dumitale nu faci doi bani. Cu Kant ăla al dumitale și cu Schopenhauer nu faci în afaceri nicio brânză.*

▪ În acest mod, între universul interior utopic al omului ce *vede doar idei* și realitatea exterioară se instaurează o ruptură conștientizată de protagonist abia în momentul în care Ela – cea pe care o considera *suflet din sufletul* său – preferă deliciile vieții mondene în defavoarea lui. Prin urmare, micile flirturi ale soției cu dansatorul G., la modă printre doamnele din societatea bună, trezesc în conștiința lui Ștefan gânduri dramatice: *Sunt clipe când ura și dezgustul meu pentru femei devin atât de absolute că socotesc că de la oricare dintre ele te poți aștepta la orice.* [...] *iar o iubire de aproape doi ani nu mi se pare deloc o piedică pentru o femeie, care, când iubește iar, e gata pentru toate nerușinările și imprudențele.*

▪ Nu după mult timp, Gheorghidiu își recunoaște prăbușirea lăuntrică, desființarea ca personalitate. Iar tot demersul său psihologic ulterior se va îndrepta doar înspre *uciderea imaginii femeii iubite.* Noul mod de a fi al lui Ștefan îl determină să-și piardă orice echilibru, ajungând să recunoască singur că este *un tip imposibil care complică absolut orice întâmplare,* iar, într-un **episod narativ,** o doamnă întâlnită întâmplător îi remarcă doar după un scurt dialog **principala trăsătură de caracter** – excesiva raționalizare a trăirilor: *Ah, dumneata ești dintre acei care fac mofturi interminabile și la masă. Dintre cei care întotdeauna descoperă firele de păr în mâncare.* [...] *Nu, atâta luciditate e insuportabilă, dezgustătoare.*

▪ Pe acest fond, drama războiului, *cu moartea plutind în toate*, subminează definitiv concepția absolutistă despre iubire a lui Ștefan. Dacă în timpul pregătirilor pentru război personajul-narator încă își consideră relația o prioritate, tragediile la care participă îl fac să se îndepărteze iremediabil de tot trecutul, așa că în momentele de agonie de după un bombardament recunoaște indiferent: *De soția mea, de amantul ei, de zbuciumul de atunci, mi-aduc aminte cu adevărat ca de o întâmplare din copilărie. Și atunci sufeream de lucruri care azi mi se par fără înțeles.*

▪ Extenuat și deziluzionat, Ștefan renunță în cele din urmă chiar și la universul său imaginar, pe care îl construise cu atâta minuțiozitate: *Sunt obosit și mi-e indiferent chiar dacă e nevinovată.* Tocmai de aceea, Gheorghidiu refuză să mai analizeze, să-și explice hotărârea din final de a-i lăsa Elei *absolut tot ce e în casă, de la obiecte de preț la cărți... de la lucruri personale, la amintiri. Adică tot trecutul.*



Scanned with OKEN Scanner

**4. Concluzie**

- Aşadar, dacă în prima parte a romanului psihologic *Ultima noapte...* Camil Petrescu dedică jumătate de capitol redării gândurilor eroului produse de vederea unei rochii albastre a soţiei, cea mai importantă decizie a personajului-narator este expediată în trei rânduri din finalul romanului. Tocmai acesta este drumul pe care îl parcurge şi Gheorghidiu, anume de la apărarea încrâncenată a absolutului iubirii la încercarea disperată de a-şi menţine raţional latura umană în război până la renunţarea indiferentă la orice idealuri.

*Camil Petrescu*



Scanned with OKEN Scanner

# 1.3.2. ROMANUL INTERBELIC

## MIRCEA ELIADE, *MAITREYI*

### IDEI ŞI CONCEPTE LITERARE

**a. Romanul experienței**

✓ Tip de roman ce apare în perioada interbelică, odată cu poziția critică exprimată de Mircea Eliade la adresa romanului psihologic promovat în literatura română de Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu sau Anton Holban. Spre deosebire de aceşti reprezentanți ai prozei moderne de tip subiectiv, Eliade propune un nou model de autenticitate, bazat nu atât pe analiza stărilor interioare ale personajelor, stări ce au relevanță exclusiv pentru subiectivitățile în cauză, cât pe redarea unor experiențe unice, care transformă individul într-un reprezentant generic al „condiției umane". În concepția lui Mircea Eliade – puternic influențată atât de existențialismul francez (André Gide), cât şi de filosofiile asiatice –, nu orice eveniment cotidian oferă motive pentru a fi tematizat (şi cu atât mai puțin analizat), ci doar *faptele trăite* care asigură contactul cu metafizicul, supraumanul, miticul. Tocmai de aceea, în această categorie nu pot fi incluse scrieri care descriu – pur şi simplu – trăiri particulare. Aici se are în vedere exclusiv modelul de ***experiență extatică***, aşa cum îl conturează Eliade. Altfel, toată literatura înfățişează nici mai mult, nici mai puțin decât „experiențe".

**b. Jurnal**

✓ Tip de text autobiografic care presupune notarea zilnică a evenimentelor, experiențelor, senzațiilor, ideilor, stărilor etc. Specia reclamă afirmarea explicită a identității dintre autor-narator-personaj. Autorul unui jurnal poartă numele de „diarist" şi se deosebeşte de autobiograf prin aceea că însemnările sale sunt aproape simultane experiențelor trăite, pe când celălalt rememorează fapte la care a participat în mod direct cu mult timp în urmă. Însemnarea diaristică este cel mai adesea fragmentară, necizelată, spontană, fiind considerată mai autentică decât celelalte scrieri confesive, cum ar fi cea a memorialistului, care participă doar în calitate de martor (pasiv) la întâmplările evocate.

**c. Roman indirect**

✓ Sintagma inventată de Mircea Eliade se referă la romanul autobiografic *Şantier* (1935), autorul evidențiind raportul dintre realitate şi ficțiune în cadrul unei scrieri literare ce porneşte de la însemnările de jurnal. Astfel, Eliade consideră că o notație diaristică nu mai aparține persoanei reale, iar folosirea acelui material epic constituie o dublă ficționalizare: mai întâi a diaristului față de trăirile notate, iar apoi a romancierului față de diarist.

**d. Poetică explicită/implicită**

✓ Strategie discursivă prin care, în interiorul unui text literar, un autor îşi exprimă direct sau indirect concepția despre literatură, dezvăluindu-şi atât mecanismele de creație, cât şi rolul şi funcțiile lor. Poetica explicită se manifestă la nivelul textului liric în acele poezii numite sugestiv *arte poetice*, în timp ce în cadrul epicului sau dramaticului apare sub forma unor *fragmente teoretice sau confesive*.



Scanned with OKEN Scanner

**e. Punere în abis**

✓ Reprezintă orice referire din cadrul unei naraţiuni la elementele producerii acesteia. Asemănându-se astfel cu poetica explicită, punerea în abis este exemplificată în romanul lui André Gide, *Falsificatorii de bani*, al cărui subiect este scrierea romanului cu acelaşi titlu de către unul din personaje. Astfel, prin acest procedeu, artistul poate da o imagine esenţializată/sintetizată a mecanismului textual, fragmentul construind la scară mică (ca un fel de *machetă*) ceea ce ansamblul textului reprezintă la scară mare. Exemplul plastic al *punerii în abis* este considerat tabloul lui Jan van Eyck, intitulat *Soţii Arnolfini*.

**f. Introspecţie**

✓ Tehnică specifică romanului de analiză psihologică, o modalitate prin care personajul îşi sondează stările sufleteşti până la cele mai profunde nuanţe. Procedeul literar specific de realizare a introspecţiei în romanul modern este monologul interior.

**g. Panteism**

✓ Concepţie filosofic-religioasă hindusă care identifică divinitatea cu întreaga natură. Panteiştii se opun filosofiei creştine prin aceea că în relaţia Dumnezeu-lume accentele cad diferit: pentru primii totul este Dumnezeu, pentru ceilalţi Dumnezeu este totul. Format din *pan* (totul) şi *teos* (Dumnezeu), termenul trimite la o credinţă ce presupune lipsa ierarhiilor, aşa încât fiinţa umană este plasată pe aceeaşi treaptă a importanţei spirituale cu un fir de iarbă, un animal sau o particulă de praf.

**h. Trăirism**

✓ Curent în gândirea filosofică românească dintre cele două războaie mondiale, care, proclamând primatul instinctelor şi al inconştientului asupra raţiunii, susţinea că nu se poate ajunge la cunoaşterea diferitelor aspecte şi fenomene ale vieţii decât prin trăirea mistică. Trăiriştii cultivau obsesia morţii, a neantului, făceau apologia *aventurii*, a *acţiunii* iresponsabile, lipsite de principii morale (DEX). Termenul îi aparţine criticului Şerban Cioculescu, iar principalii reprezentanţi sunt: Nae Ionescu, Emil Cioran, Constantin Noica, Mircea Eliade.

## ESEU ARGUMENTATIV

### *MAITREYI* – ROMAN AL EXPERIENŢEI

**1. Ipoteză**

▪ *Spirit universal* (Dumitru Micu) sau *al amplitudinii* (Eugen Simion), Mircea Eliade a pus în dificultate critica literară în a găsi un punct comun al scrierilor sale. Distanţa dintre preocupările de istoria religiilor şi proza fantastică (*Nopţi la Serampore*, *La ţigănci*), pe de o parte, sau dintre volumele de eseuri (*Fragmentarium*, *Soliloquii*, *Oceanografie*) şi cele autobiografice (*Amintiri*, *Jurnal*), pe de cealaltă, nemaivorbind de romanele sale autenticiste (*Maitreyi*, *Nuntă în cer*, *Huliganii*, *Şantier*) conduce mai degrabă spre evidenţierea unor tendinţe ireconciliabile decât spre



Scanned with OKEN Scanner

conturarea unui proiect unitar. Cu toate acestea, între dorința de a trăi cu intensitate realitatea și reflecția asupra experienței sacrului se stabilesc anumite conexiuni ce explică/justifică interesele multiple ale enciclopedistului Eliade. Astfel, atunci când autorul vorbește despre ascunderea sacrului în profan, acesta exprimă o întreagă filosofie de viață. Realul, cotidianul, banalul – adică profanul care *camuflează* manifestările sacrului – interesează numai în măsura în care experiențele și trăirile conduc la o depășire a biologicului, materialului și carnalului pentru a realiza *o integrare a vieții omenești în eternitate.* Mai precis, nu orice eveniment al vieții exterioare contează, ci numai acelea decisive, care transformă individul, îl ridică oarecum la un nivel suprauman, trăirile lui subiective având relevanță metafizică. Așadar, aspirația lui Eliade în raport cu realitatea vieții este fundamental spirituală.

▪ Iar această viziune de ansamblu determină implicit și concepția lui Mircea Eliade despre roman: căci dacă numai unele evenimente sunt antologice în existența umană, devine clar faptul că acelea vor fi și cele reprezentate. Însă ideea de selecție a faptelor majore nu poate aparține unei instanțe transcendente, ci este produsă de o subiectivitate. De aceea, o proză ca *Maitreyi* trebuie considerată, înainte de toate, **un roman subiectiv**. Tot un astfel de roman scrie și Camil Petrescu. Numai că la Eliade accentul cade pe capacitatea acestor experiențe/trăiri de a fi reprezentative pentru „condiția umană" în general, iar nu pentru un ins oarecare. În timp ce *Ultima noapte de dragoste...* mizează pe analiza tensiunilor interioare și individualiste ale lui Ștefan Gheorghidiu, romanele lui **Mircea Eliade creează parcă un alt tip de autenticitate**, conturat teoretic în mai multe fragmente din *Oceanografie*: *în fața originalității, eu propun autenticitatea. [...] A trăi tu însuți, a cunoaște prin tine, a te exprima prin tine. Nu există niciun individualism în aceasta. [...] A povesti o experiență proprie – nu înseamnă „individualism", „egocentrism" sau mai știu eu ce formulă. Înseamnă că exprimi și gândești pe fapte.* ***Cu cât ești mai autentic, mai tu însuți, cu atât ești mai puțin personal, cu atât exprimi o experiență universală sau o cunoaștere universală.*** Iată cum – aspect evidențiat de Nicolae Manolescu – Eliade construiește o opoziție între *personal* și *autentic*, incompatibilitate de neacceptat pentru Camil Petrescu, care concepe personalul/individualul ca o condiție a autenticității (*Din mine însumi eu nu pot ieși).*

▪ În consecință, odată cu *Maitreyi* (1933) se instaurează o nouă orientare în cadrul prozei românești interbelice de tip subiectiv, numită – mai mult dintr-o nevoie de clasificare didactică – **roman al experienței** (trăirii), fără a fi totuși al *oricărei* experiențe.

**2. Argumentare**

***– Argument I –***

▪ În primul rând, chiar în interiorul textului, Mircea Eliade justifică teoretic această modalitate narativă, deosebind-o de alte scrieri subiective. Asemenea fragmente de **poetică explicită sau implicită** i-au determinat pe unii comentatori să considere Maitreyi un **roman al scrierii unui roman**. Astfel, chiar din primele pagini ale volumului se remarcă sursa ideii de a scrie despre viața din India. Allan, personajul narator, tânăr englez atras de cultura asiatică, angajat recent la o societate a deltei din Calcutta întâlnește o veche cunoștință, jurnalistul Lucien Metz care intenționa să scrie o carte *de succes, politică și polițistă* despre exotica Indie. Însă, atunci când este trimis să supravegheze lucrările la Tamluk și Assam, după ce Allan constată cât de clișeizat văd europenii acest teritoriu, el are revelația unei Indii veritabile: *Eram cuprins de un sentiment ciudat: că trăiesc o existență de pionier, că munca mea de construcții ferate în junglă este mult mai eficace pentru India decât o duzină de cărți asupra ei, că lumea aceasta atât de veche și munca noastră laolaltă*



Scanned with OKEN Scanner

*atât de nouă îşi aşteaptă încă romancierul; căci o altă Indie decât cea a reportagiilor de călătorie şi a romanelor mi se dezvăluia mie atunci, printre triburi, alături de oameni cunoscuţi până atunci numai etnologilor. [...] Vroiam să le descopăr estetica şi morala şi culegeam zilnic anecdote, luam fotografii, schiţam genealogii. [...] transcriindu-mi în jurnal însemnările.* ***Voiam să public mai târziu o carte despre adevărata viaţă a albului în Assam*** *şi mă analizam cât puteam mai precis.*

- **Punerea în abis** a ideologiei romanului din primele capitole va fi nuanţată în mod repetat pe tot parcursul textului. Rând pe rând, tânărul romancier în devenire denunţă atât falsitatea experienţelor sale (*Cât de naiv eram!; Nu înţelegeam nimic...; E ciudat cât de incapabil sunt să prevăd evenimentele esenţiale.)*, cât şi iluzia că ar putea să se autoanalizeze prin notaţii diaristice (*Deschisei jurnalul şi însemnai scena cu un comentariu stupid*; *Jurnalul acesta e exasperant; Jurnalul e mai întotdeauna un prost psiholog.*). Însă, cu toate că scrierea mistifică inevitabil orice trăire, naratorul Allan înţelege că aceasta rămâne unica modalitate de a împărtăşi experienţa capitală. Din câte se pare, intensitatea şi plenitudinea unui eveniment ce îl transformă total pe individ blochează până şi resorturile memoriei: *căci, dacă n-aş avea jurnalul, nu mi-aş aminti nimic din acea vreme, într-atât de viu şi de atent eram la cele ce se petreceau în jurul meu şi niciodată nu aveam răgaz să-mi amintesc sau să meditez, să leg faptele unele de altele, să reactualizez anumite scene; aşa că acum trebuie să mă conduc după firul acelor foarte sumare însemnări, ca şi cum aş descifra viaţa altuia, căci memoria acelor zile şi nopţi de arzătoare agonie nu o mai am.*
- Notaţiile jurnalului sunt ulterioare momentului trăit, rămânând nişte acte mecanice neînţelese până în momentul în care sunt recitite din perspectiva finalizării întâmplărilor consemnate. Aşadar, **nici trăirea, nici notarea faptelor nu dau naştere romanului experienţei, ci *retrăirea* clipelor ce au produs o revelaţie pentru individ.**

***– Argument II –***

- În al doilea rând, **sintagma de roman al experienţei îi este proprie lui *Maitreyi* datorită particularităţilor inedite de construcţie narativă** ce răspund ideilor programatice ale naratorului. De pildă, cele cincisprezece capitole se organizează pe **două planuri narative**, ce se disting în funcţie de temporalitate: unul contemporan, cu desfăşurarea acţiunii, iar celălalt ulterior evenimentelor trăite. Dacă primul constă în notaţia propriu-zisă a jurnalului, al doilea vizează atât critica impresiilor iniţiale ale diaristului, cât şi o reordonare/selecţie a materialiului epic din jurnal. Pentru omogenizarea lor, Mircea Eliade recurge la două tehnici narative moderne – **analepsa** şi **prolepsa** – prezente chiar din incipitul romanului. Personajul narator încearcă să-şi amintească ziua în care a întâlnit-o pe Maitreyi, însă jurnalul din acel an nu-i oferă nicio informaţie în acest sens. El observă că prima menţiune a fetei apare abia odată cu momentul mutării lui în casa inginerului Narendra Sen din cartierul Bhowanipore. Afectat că nu poate *retrăi aievea mirarea, nesiguranţa şi turburarea celor dintâi întâlniri,* **Allan se vede nevoit să recupereze acea experienţă prin intermediul scrierii unui roman despre Maitreyi.**
- **Subiectul poveştii** de iubire alături de misterioasa indiancă îşi dezvăluie adevăratul impact numai dacă este urmărită întreaga evoluţie a transformărilor interioare ale lui Allan. European alb şi orgolios, tânărul inginer pentru care viaţa în India înseamnă un şir nesfârşit de petreceri, o priveşte la început pe fata de şaisprezece ani cu superioritate şi dispreţ: *Mi se părea urâtă – cu ochii ei prea mari şi prea negri, cu buzele cărnoase şi răsfrânte, cu sânii puternici, de fecioară bengaleză crescută prea plin, ca un fruct trecut în copt.* Mai mult, amicul Harold, un eurasian cinic, îl convinge de inferioritatea fetelor bengaleze: *Sunt dezgustătoare. M-am născut aici, în*



Scanned with OKEN Scanner

*India, şi le cunosc mai bine decât tine. Sunt murdare, crede-mă. Şi apoi, nu e nimic de făcut, nici dragoste.* Însă după ce se îmbolnăveşte de malarie şi este invitat pentru perioada convalescenţei în casa şefului său Narendra Sen, tatăl Maitreyiei, protagonistul începe să renunţe la preconcepţii şi la mândria oferită de descendenţa sa continentală, descoperind cu timpul *viaţa miraculoasă şi ireală* din cartierul Bhowanipore. Lucidul european identifică în hipertradiţionalitatea din casa lui Sen numai *delicii intelectuale* până să realizeze că Maitreyi este *cea mai talentată şi enigmatică fată.* Paradoxală şi de neînţeles pentru Allan, îndrăgostită de bătrânul guru Tagore, dar şi de copacul botezat *Şapte frunze*, Maitreyi îl impresionează prin *setea sa violentă şi mistică după puritate.* Tocmai de aceea, Allan încalcă tradiţia casei inginerului şi o conduce pe adolescentă într-un joc al seducţiei. Ceea ce pentru concepţia mistică a fetei înseamnă acte de afecţiune prietenească – atingerea palmelor şi a picioarelor, oferirea unui inel – primeşte din partea europeanului o conotaţie erotică. Crezând că şi părinţii doresc unirea lor (de fapt, domnul şi doamna Sen intenţionau să-l adopte), Allan conduce relaţia spre un scandal erotic din unghiul castei atât de conservatoare a bengalezilor. Neexperimentata Maitreyi îşi descoperă feminitatea şi i se oferă bărbatului într-o beatitudine ritualic-sexuală ce-l inhibă pe partener. Chiar în momentul în care Allan îşi schimbă viziunea despre lume, acceptând că dragostea înseamnă mai mult extaz decât senzualitate, Chabu, sora mai mică a eroinei, deconspiră cu naivitate relaţia celor doi. Protagonistul este izgonit de Narendra Sen şi resimte ruptura ca o mortificare a tuturor simţurilor, hotărând să se izoleze de lume într-un bungalow din Himalaya. Pentru a îndepărta amintirea marii iubiri, bolnavul Allan are o relaţie superficială cu bovarica evreică finlandeză Jena Isaac. La întoarcere află prin intermediul **personajului-informator** J., un verişor de-al Maitreyiei, că iubita lui *s-a dat* unui negustor de fructe pentru a fi alungată din casa tatălui, iar Chabu s-a sinucis. După ce primeşte şi această lovitură, protagonistului nu-i rămâne decât să încerce o **verificare a autenticităţii iubirii mistice tocmai prin scrierea romanului dedicat Maitreyiei**: *Sunt foarte turbure acum, foarte turbure. Şi vreau totuşi să scriu aici tot, tot. [...] Şi dacă n-ar fi decât o păcăleală a dragostei mele? De ce să cred? De unde ştiu? Aş vrea să privesc ochii Maitreyiei.*

***– Argument III –***

- În ciuda aparentei relativizări din enunţurile finale, ele trimit spre un al treilea argument care justifică încadrarea tipologică a romanului. Căci exclamaţia deznădăjduită – *Aş vrea să privesc ochii Maitreyiei* – solicită o relectură a întregului roman prin filtrul experienţei metafizice suferită de protagonist. **Allan nu trăieşte o dragoste oarecare, ci iubirea absolută**, sentiment capabil să reconfigureze întreaga sa concepţie existenţială. Nu atât o discuţie cu Maitreyi sau prezenţa ei fizică reclamă el, cât vederea ochilor ei, simbol al inefabilului, al supraumanului.
- Astfel, chiar în momentele de agonie, europeanul preia o perspectivă esenţialistă, pertinent rezumată de Al. Protopopescu în *Romanul psihologic românesc*: *pendulând între starea de graţie şi amănuntul umil care o prevesteşte,* ***romanul înregistrează un joc aproape magic de-a lungul căruia carnalul şi materialul îşi pierd definitiv autoritatea.*** *O pierd sub radiaţia conceptului indic de comunicare transumană pe care indianca îl opune setei de senzualitate metafizică.* Nu întâmplător Mircea Eliade introduce progresiv episoade menite să demonstreze împlinirea convertirii lui Allan la o înţelegere aproape religioasă a pasiunii. De pildă, împreunarea mâinilor îl interesează numai prin ludicul ei, apoi atingerea picioarelor dezvăluie un fior irațional, pentru ca, după ce actul erotic e consumat, eroul să ajungă la **conştientizarea derizoriului sexualităţii europene**: *Căci dacă amintirea cărnii se trece uşor, dacă unirea, cât de perfectă, a trupurilor e asemenea setei şi*



Scanned with OKEN Scanner

*foamei şi se uită, nimic din opacitatea aceasta nu era în comuniunea noastră dinafară de oraş, când ochii îşi spuneau singuri tot, şi o simplă îmbrăţişare înlocuia o noapte de dragoste. Numai acolo mai puteam regăsi fiorul acelor priviri fixe, hipnotice, nesăţioase, descoperite în cea dintâi zi a noastră, în bibliotecă. Când ne opream la bariere, în plină lumină, ochii noştri se căutau, se găseau şi se înlănţuiau exasperaţi.* Punctul culminant al metamorfozei asiatice a lui Allan survine odată cu izolarea în Himalaya, unde imaginea Maitreyiei îi apare pretutindeni, chiar în chipul altor femei. E vorba aici despre **asumarea totală a unui panteism pe care odată îl ironiza:** *Aş vrea să fiu o buturugă, plutind alene, senină, beată, pe apele Gangelui. Să nu mai simt nimic, să nu-mi mai amintesc de nimic. Oare nu poate fi un sens al existenţei această întoarcere la mineral, la cristal, de pildă? Să fii un cristal, să trăieşti şi să împarţi lumina ca un cristal...*

**3. Concluzie**

- În concluzie, prin poetica explicită ce evidenţiază supremaţia *retrăirii* experienţelor decisive, prin reprezentarea narativă inedită a iubirii mistice care converteşte o întreagă viziune despre lume, Mircea Eliade impune odată cu *Maitreyi* o nouă optică asupra autenticităţii. Totodată, creaţia sa valorifică cuceririle prozei subiective, impunând în interiorul acestui model ceea ce critica literară a numit *romanul experienţei.*

## ESEU STRUCTURAT

## PARTICULARITĂŢI DE CONSTRUCŢIE A PERSONAJULUI ÎN *MAITREYI*

- În 1976, Maitreyi Devi, poetă indiană, publică traducerea în engleză a romanului său *It does not die*, oferind o replică acidă prozei lui Mircea Eliade din 1933. Autoarea infirmă majoritatea informaţiilor biografice oferite de povestea de iubire dintre Allan şi Maitreyi, acuzându-l pe prozatorul român că ar fi expus o imagine falsificată a relaţiei lor. Nici că se putea o revigorare mai surprinzătoare a protagonistei romanului *Maitreyi*, considerată a fi cel mai misterios personaj din literatura română. Devenind la rândul său autor, prototipul personajului eliadesc pune la îndoială temeiul real al poveştii de dragoste, însă nu afectează în vreun fel valoarea estetică a scrierii. De fapt, Mircea Eliade clarifică, în prefaţa prozei *Şantier* (1935), raportul dintre realitate şi ficţiune în scrierile sale literare: *Când m-am hotărât să public un jurnal al meu [...] n-am avut niciun conflict de conştiinţă. Publicam hârtiile unui mort, despre fapte şi oameni care acum nu mai sunt – adică sunt prea departe. [...] Am numit acest caiet* ***„roman indirect"*** *nu atât pentru necesităţi editoriale, cât pentru a exprima mai precis caracterul indirect al epicei pe care-l cuprinde. „Indirect", deoarece toate pornesc de la mine, de la voinţa mea de a cunoaşte, păstra sau respinge oamenii.* Iată cum, în spiritul acestui crez, pentru scriitorul român **Maitreyi devine un personaj, mai mult decât rămâne o persoană,** după cum chiar el – omul Mircea Eliade – în chestiuni de literatură este un altul, *un mort*, adică tot un personaj.

**1. Statutul social, psihologic, moral al personajului**

- Cu toate acestea, **protagonista pare a exprima feminitatea „aristocraţiei" indiene.** Astfel, din punct de vedere social, adolescenta de şaisprezece-şaptesprezece ani, făcând parte dintr-o



Scanned with OKEN Scanner

familie conservatoare şi înstărită, beneficiază de o educaţie aleasă (profesor particular, acces la cărţi scumpe). În consecinţă, în ciuda vârstei fragede, este considerată o poetă valoroasă şi primeşte invitaţii de a ţine conferinţe filosofico-estetice. Conturul ei psihologic va fi, de aceea, marcat de **oscilaţii între preocupările de femeie-intelectual şi cele de copilă** (cântă la diverse ore din zi, îşi aruncă papucii în aer, dansează prin casă), fapt ce-l determină pe Allan să o caracterizeze drept **paradoxală** şi **inconstantă**. Mai mult, relaţiile ei afective variază considerabil, fiind **mută în prezenţa tatălui** sau a străinilor, dar **plină de exuberanţă în cercul de prieteni**. Şi pentru ca perplexitatea europeanului venit în casa ei să fie completă, Maitreyi se declară îndrăgostită de bătrânul guru Tagore, dar şi de copacul *Şapte frunze* într-un **exces de panteism exaltat şi pasional**. Iar singura formă de cenzură pe care o cunoaşte este cea morală, datorată strictei educaţii din familie. În acest mod, **impulsurile sale individualiste se supun superstiţiilor religioase devenite norme sociale**, de a căror aplicare se ocupă cu severitate tatăl său, Narendra Sen.

**2. Particularităţi ale construcţiei narative reprezentative pentru realizarea personajului/3. Relaţia cu celelalte personaje**

- Toate aceste informaţii însă sunt relativizate, fiind confirmate – în maniera prozei moderne de tip subiectiv – de către una sau mai multe subiectivităţi: mai ales Allan, prin notaţii diaristice sau prin corectarea/ordonarea în roman a impresiilor sale, dar şi prin personaje-informator (Khokha, J.) ori chiar însăşi Maitreyi în scrisorile pe care le trimite iubitului. Meritul principal al acestor strategii narative este de a contura, prin modificarea perspectivei, **fazele receptării/evoluţiei Maitreyiei**.
  - ✓ În primul rând, din punctul de vedere al protagonistului, imaginea bengalezei se schimbă în funcţie de momentul în care aceasta este surprinsă. La început, influenţat şi de anturajul în care trăieşte în Calcutta, inginerul european o caracterizează direct drept ***neatrăgătoare:*** *Mi se părea urâtă – cu ochii ei prea mari şi prea negri, cu buzele cărnoase şi răsfrânte, cu sânii puternici, de fecioară bengaleză crescută prea plin, ca un fruct trecut în copt.* Orgolios, marcat de un accentuat sentiment de superioritate faţă de băştinaşi, Allan o consideră ***un copil, o primitivă, o panteistă***, însă este atras de exotismul tinerei: *Mă privi iarăşi, de astă dată atât de straniu (ah! cum am să pot eu sugera privirile ei, niciodată aceleaşi, niciodată), încât rămăsei şi eu cu ochii deschişi, sorbind-o.* Incapabil să o înţeleagă, europeanul începe să-i denunţe **aroganţa**: *Atunci am observat că, de cîte ori ascultă atent ceva care i se spune cu seriozitate, pe buzele Maitreyiei flutură un imperceptibil zâmbet de ironie, de sălbatec sarcasm, pe care anevoie l-ai fi crezut aievea pe faţa aceea atât de inocentă şi înspăimântată.* Utilizând **tehnica decupajului şi a notaţiei detaliului semnificativ**, personajul narator îşi divulgă primele semne ale atracţiei sale: fata devine reprezentativă pentru *viaţa miraculoasă şi ireală din Bhowanipore*. Tot acum el oferă un **nou portret**, pozitiv: *O observam şi mă lăsam prins de privirile mele, de acea voinţă fluidă, care nu are nimic de-a face cu ochii, deşi porneşte prin ei. N-am văzut niciodată o figură mai insurgentă, refuzându-se cu mai multă îndârjire plasticei.* Ochii Maitreyiei devin, iată, simbolul unei lumi tainice faţă de care protagonistul se simte din ce în ce mai apropiat: *când nu-i puteam privi ochii, vorbeam ca în faţa unei streine*. Convertirea e aproape completă. Allan renunţă pentru un timp la perspectiva europeană asupra iubirii (*O admir enorm şi mă excită: totul, carnea, ca şi sufletul*) şi identifică în personalitatea fetei, odată cu prima lor noapte de dragoste, imaterialitatea corpului bengalezei, beatitudinea ei mistică din momentul dăruirii fizice: *Îi luai braţul*



Scanned with OKEN Scanner

*şi-l privii o clipă fascinat. Nu mai era braţ de femeie acela. Căpătase o transparenţă şi o căldură autonomă, parcă întreaga pasiune se concentrase sub pielea aceea brună, mată, şi întreaga voinţă de victorie alături. Trăia prin sine.* **În ochii lui Allan, Maitreyi se transformă progresiv: dintr-o fiinţă primitivă într-una ludic-intelectuală, iar mai apoi într-o evanescentă iubită mistică.**

✓ În al doilea rând, independent de optica naratorului, arta narativă a lui Eliade lasă să se întrevadă evoluţia protagonistei. **Timidă şi retrasă** la început, lucru evidenţiat prin caracterizarea indirectă dedusă din comportament şi gesturi, Maitreyi dezvoltă un întreg program de „educare" a europeanului. Încurajată de părinţii ce intenţionează să-l adopte pe Allan, adolescenta bengaleză devine o **confesoare entuziastă şi fermecătoare**. Îl învaţă ritualul împreunării mâinilor şi al picioarelor fără a avea vreo intenţie erotică, însă, la rândul ei, se ipostaziază în elevă, nu doar în ceea ce priveşte lecţiile de franceză, ci şi în procesul de înţelegere a culturii europene. Deşi trăieşte cu teama încălcării tradiţiei familiei (fiecare gest tandru dinaintea logodnei panteiste este însoţit de întrebarea disperată a fetei: *nu e păcat*?), Maitreyi preia din lumea lui Allan **curajul afirmării propriei individualităţi** şi se iluzionează că tatăl său va accepta relaţia cu un bărbat din afara castei. Totuşi, în momentul dramatic al dezvăluirii secretului, bengaleza revine la atitudinea mistico-religioasă în legea căreia a fost educată. Momentele ce urmează izgonirii lui Allan din casă devin simptomatice pentru asumarea completă a destinului de indiancă tradiţională, bine rezumată de Pompiliu Constantinescu: *Maitreyi ia asupră-şi toată vina păcatului; noţiunea de ispăşire îi este atât de organică, încât suportă umilinţi, claustrare, dar nu-şi renegă şi nu regretă o pasiune funestă. Vrea să-şi reîntâlnească iubitul şi să se cufunde, nelimitat, cu un simţ al eternului indic în pasiunea care a sanctificat-o prin suferinţă. [...] Metafizica iubirii este o trăire autentică în această brahmană, o mitologie palpabilă.*

**4. Principala trăsătură de caracter, evidenţiată printr-o scenă reprezentativă**

▪ Prin urmare, imaginea Maitreyiei este construită pe parcursul acţiunii romanului într-o continuă mişcare. Nu doar că Allan o vede diferit de la un moment la altul, dar ea însăşi se metamorfozează radical, aşa încât **principala trăsătură de caracter** poate fi chiar **ambiguitatea personalităţii** sale. De aici rezultă şi misterul ori exotismul personajului, sintetizat încă din momentul publicării romanului de acelaşi valoros comentator Pompiliu Constantinescu: *Fiinţă umană şi aspiraţie metafizică, naivitate animală şi trecere lunară printre nori diafani, ingenuitate şi rafinament, pudicitate şi îndrăzneală impetuoasă, pachet de senzaţii forte şi prelungire de vis magic, consumare de simţuri şi ecou de adoraţie magică*. Probabil cel mai sugestiv episod în acest sens se consumă odată cu **logodna din mijlocul naturii**, pe malul unui lac din Calcutta. Sub privirile consternate ale lui Allan (care nu putea *scăpa de luciditate* şi urmăreşte scena ca pe una de roman ori baladă din acel *ev mediu indian, cu dragoste legendare şi demente*), Maitreyi invocă panteist elementele naturii într-un jurământ exaltat: *Vorbea apei, vorbea cerului cu stele, pădurii, pământului. Îşi sprijini bine în iarbă pumnii purtând inelul şi făgădui: — Mă leg pe tine, pământule, că eu voi fi a lui Allan, şi a nimănui altuia. Voi creşte din el ca iarba din tine. Şi cum aştepţi tu ploaia, aşa îi voi aştepta eu venirea, şi cum îţi sunt ţie razele, aşa va fi trupul lui mie. Mă leg în faţa ta că unirea noastră va rodi, căci mi-e drag cu voia mea, şi tot răul, dacă va fi, să nu cadă asupra lui, ci asupră-mi, căci eu l-am ales. Tu mă auzi, mamă pământ, tu nu mă minţi, maica mea. Dacă mă simţi aproape, cum te simt eu acum, şi cu mâna şi cu inelul, întăreşte-mă să-l iubesc totdeauna,*



Scanned with OKEN Scanner

*bucurie necunoscută lui să-i aduc, viață de rod și de joc să-i dau. Să fie viața noastră ca bucuria ierburilor ce cresc din tine. Să fie îmbrățișarea noastră ca cea dintâi zi a monsoon-ului. Ploaie să fie sărutul nostru. Și cum tu niciodată nu oboseşti, maica mea, tot astfel să nu obosească inima mea în dragostea pentru Allan, pe care cerul l-a născut departe, și tu, maică, mi l-ai adus aproape.*

Mistuită de iubirea pasională pentru Allan, **în psihologia ambiguă a Maitreyiei se topesc deopotrivă atât incantații nupțiale străvechi, cât și pofta unei fecioare devenită amantă rafinată încă din prima noapte.**

## 5. Concluzie

Așadar, dincolo de identificări biografice, de exotismul spațiului imaginar sau de iluzia că Maitreyi ar putea impune un mit de talia Isoldei sau a Julietei lui Shakespeare, personajul lui Eliade se remarcă în literatura română prin modernitatea construcției sale, după cum se distinge și de toate celelalte tipuri de feminitate pe care romanul românesc interbelic le-a impus.

*Mircea Eliade*



Scanned with OKEN Scanner

# 1.3.2. ROMANUL INTERBELIC

## GEORGE CĂLINESCU, *ENIGMA OTILIEI*

### IDEI ŞI CONCEPTE LITERARE

**a. Naturalism/Realism**

✓ Vezi Liviu Rebreanu, *Ion.*

**b. Organicism**

✓ Concepţie teoretică conform căreia literatura română se dezvoltă coerent, cunoscând toate curentele şi speciile literare ce se manifestă în spaţiul occidental. Această teorie apare într-un moment în care valoarea tradiţiei culturale autohtone este contestată, majoritatea istoricilor/criticilor literari considerând că literatura română artistică începe odată cu generaţia paşoptistă. Fără a nega decalajul culturii române faţă de cea franceză sau engleză, Călinescu îşi exprimă credinţa că valorizarea tradiţiei literare înseamnă atât recunoaşterea elementelor care întemeiază cultura română, cât şi demonstrarea faptului că orientările culturale româneşti s-au petrecut relativ concomitent cu cele din Vest. Mai mult, Călinescu nu crede în posibilitatea arderii etapelor din punct de vedere cultural, aşa încât scriitorii sunt chemaţi să manifeste interes pentru acele modalităţi literare ce lipsesc din evoluţia firească a literaturii române. De aici şi obsesia călinesciană de a scrie romane balzaciene.

**c. Balzacianism**

✓ Manieră artistică ce constă în preluarea de teme şi procedee literare din opera prozatorului Honoré de Balzac. Din perspectiva scriitorului francez, romanul este, prin definiţie, realist şi are menirea de a oferi o imagine cât mai completă a societăţii contemporane. Credinţa sa artistică se fundamentează pe ideea că între mediul social şi individ se instaurează o relaţie de interdependenţă. Printre caracteristicile stilului balzacian pot fi enumerate teme ca paternitatea, moştenirea, familia, dar şi strategii narative de tipul: structura circulară, naratorul omniscient, personaje tipologice, descrierea amănunţită a locurilor ca modalitate de caracterizare a personajelor etc.

✓ Justificarea călinesciană a nevoii de roman balzacian se naşte, de fapt, dintr-o polemică la adresa scriitorilor contemporani ce promovează proustianismul, deoarece societatea românească nu îi apare a fi pregătită pentru asumarea acestei formule estetice. Într-o cronică din 1933 la romanul *Patul lui Procust*, Călinescu afirmă: *Metoda lui Proust derivă în chip necesar dintr-un conţinut intransmisibil, dintr-o complexitate a emoţiilor anormale, dintr-un suflet devenit dureros de prea multe foi şi de prea multă conştiinţă de sine. O analiză a nuanţelor de posesiune în simplul act al contemplării unei femei dormind, iată o realitate sufletească pe care n-o poate provoca nicio metodă, într-o ţară în care am părăsit de atât de puţină vreme iarba pentru a ne culca în pat. Popor nou şi sănătos, care de abia acum începem să percepem viaţa, nu ne putem impune, fără riscuri, să simţim cu o mână încă bătătorită de sapă fiorurile epidermei mişcate de sidef. Noi vom putea fi tolstoieni, balzacieni, adică scriitori preocupaţi de sensul lumii şi de forma exterioară a omenirii, şi nu vom fi încă în stare de introspecţie până ce nu vom cânta bucuria de a trăi şi de a cunoaşte. Tipul firesc de roman românesc este deocamdată acela obiectiv.*



Scanned with OKEN Scanner

**d. Reflectare poliedrică**

✓ Termenul preluat din domeniul fizicii poartă şi numele de *tehnica oglinzilor paralele*, fiind recunoscut drept un mijloc modern de caracterizare a personajului. Procedeul dă naştere unei imagini complexe şi în continuă mişcare a personajului, fiind potrivit pentru acei actanţi ce depăşesc sfera tipologicului. Astfel, despre un singur individ sunt enunţate o serie de opinii, uneori chiar contradictorii, dezvăluind multiplele faţete ale personalităţii acestuia.

## ESEU ARGUMENTATIV

### TEMĂ ŞI VIZIUNE DESPRE LUME ÎN *ENIGMA OTILIEI*

Citat-suport: *„Ce este, pe scurt, un roman? O scriere tipic realistă, demonstrarea unei idei printr-o experienţă”.* (G. Călinescu, *Studii de estetică*)

**1. Ipoteză**

- George Călinescu este o fire paradoxală. Pe de o parte, el rămâne probabil cel mai important critic şi istoric literar român, fiind autorul *Istoriei literaturii române de la origini până în prezent* – lucrare publicată în 1941 –, în care concepe evoluţia literaturii autohtone ca pe un proces organic, în sensul că ea conţine, fără excepţie, toate curentele şi formele literare manifestate de-a lungul timpului. Pe de altă parte, Călinescu îşi dezvăluie în publicistică şi o latură ludic-satirică, semnând între 1933 şi 1938 o serie de *cronici ale mizantropului*, unde face critică socială justificată prin următoarea confesiune: *Sunt latin şi setea de a cunoaşte şi deci de a clasifica oamenii mă devoră.*
- Astfel, în momentul în care hotărăşte să scrie romanul *Enigma Otiliei*, George Călinescu este influenţat de ambele laturi ale personalităţii sale. Formaţia de critic literar îl determină să acopere un gol identificat chiar de el însuşi în evoluţia organică a prozei româneşti: lipsa romanului realist de tip balzacian. Însă, înclinaţia spre satiră şi critică de moravuri influenţează, la rândul ei, substanţa acestui roman cu caracter programatic. Această dublă orientare a stilului călinescian produce în *Enigma Otiliei*, text publicat în 1938, o deviere a proiectului iniţial cu efecte revelatoare asupra direcţiei romanului românesc, excelent comentat de Nicolae Balotă în studiul *De la Ion la Ioanide*: George Călinescu realizează un *satiricon* modern, din moment ce autorul nu abordează în opera sa *gravele probleme umane din romanul obiectiv al lui Rebreanu, nici examenul subiectiv din romanele autenticităţii* ale lui Camil Petrescu, ci *înfăţişează o comedie umană modernă, în care elementele jocului cu măşti ale farsei nu sunt cu nimic mai puţin grave, estetic, decât cele mai profunde implicaţii ale romanelor amintite.*
- Deoarece, din perspectiva lui Călinescu, dincolo de curente şi de forme literare există o *esenţă* a fiecărei specii în parte, iar creaţiile literare nu fac decât să particularizeze această *esenţă* în funcţie de mentalitatea unei epoci sau a alteia. Tocmai această concepţie stă la baza afirmaţiei critice din *Studii de estetică*: *Ce este, pe scurt, un roman? O scriere tipic realistă, demonstrarea unei idei printr-o experienţă.* De fapt, influenţat de filosofia lui Hegel, criticul interpretează romanul ca pe o *întrupare a ideii în sensibil/concret*, de aici rezultând caracterul realist al speciei. În acest fel se poate explica şi opţiunea autorului pentru romanul realist de tip balzacian.



Scanned with OKEN Scanner

▪ Însă, când ajunge să scrie un roman prin care dorește să demonstreze ideea adecvării balzacianismului pentru viziunea despre lume a contemporaneității, eruditul Călinescu este influențat tocmai de experiențele de viață total diferite față de acelea ale modelului de la care se revendică. Astfel încât *Enigma Otiliei*, roman publicat în 1938, îi permite lui N. Manolescu să afirme că *balzacianismul este redescoperit polemic, într-un moment în care romanul se schimbase odată cu clasa socială care-i dăduse naștere.* [...] *Se naște de aici contradicția dintre formula totalizatoare și mecanic cauzalistă a lui Balzac și structurile sociale și mentale ale unei lumi risipite și individualiste. Formula cedează presiunii: numai prejudecata ne poate face să vedem în „Enigma Otiliei" metoda lui Balzac din „Căutarea absolutului". La G. Călinescu este un balzacianism fără Balzac.*

**2. Argumentare**

***– Argument I –***

▪ În primul rând, deși încearcă să preia viziunea despre lume a lui Balzac, G. Călinescu nu mizează în *Enigma Otiliei* pe o atentă observare a socialului doar pentru a realiza o simplă frescă a Bucureștiului de dinainte de Primul Război Mondial. Cu toate că plasează cu foarte mare atenție acțiunea în timp și spațiu, accentuând fiecare detaliu al lumii pe care o descrie, naratorul nu dorește să realizeze iluzia vieții prin copierea realității, ci dezvăluie **caricatura societății bucureștene de la începutul secolului al XX-lea**. De exemplu, atât de faimosul incipit al romanului – în care este prezentat un *tânăr de vreo optsprezece ani, îmbrăcat în uniformă de licean* –, prin intermediul căruia sunt descrise strada Antim și casa unchiului Costache, surprinde mai ales prin finețea și erudiția observațiilor care permit cititorului descoperirea unor semnificații dincolo de suprafața detaliilor arhitectonice. Nicolae Manolescu etichetează această modalitate de reflectare a realității ca aparținând *ochiului unui estet*, din moment ce e puțin probabil ca Felix, tânărul licean pasionat de medicină, să poată utiliza termeni ca *ogive, frontoane grecești, parter-soclu, console* etc.

▪ De fapt, acest artificiu narativ e menit să redea tocmai un defect major al societății din acea vreme: ipocrizia burgheziei. Astfel, întreg fragmentul de început al romanului se construiește pe baza diferenței dintre aparență și esență, dintre ceea ce vor să pară prin casele pe care și le-au construit locuitorii acelei străzi și ceea ce sunt ei în realitate. Mai precis, acești bucureșteni mimează cultura și grandoarea combinând la întâmplare stiluri arhitectonice incompatibile: *Varietatea cea mai neprevăzută a arhitecturii (operă îndeobște a zidarilor italieni), mărimea neobișnuită a ferestrelor în raport cu forma scundă a clădirilor, ciubucăria, ridiculă prin grandoare, amestecul de frontoane grecești și chiar ogive* [...] *făceau din strada bucureșteană o caricatură în moloz a unei străzi italice.* Pentru că locuitorii de pe strada Antim nu sunt marcați doar de incultură, ci se dovedesc și zgârciți, și leneși: *Nicio casă nu era prea înaltă și aproape niciuna nu avea cat superior* [...], *umezeala dezghioca varul,* [iar la casa lui Costache Giurgiuveanu] *zidăria era crăpată și scorojită în foarte multe locuri și din crăpăturile dintre fațada casei și trotuar ieșeau îndrăzneț buruienile.*

***– Argument II –***

▪ În al doilea rând, chiar personajele menite să înfățișeze caracteristicile generale ale societății burgheze nu se integrează toate în niște tipologii sterile. Deoarece, așa cum observă N. Manolescu, universul lui Călinescu nu mai poate fi omogen, condus după principiul determinist cauză-efect, ca în cazul lui Balzac sau Rebreanu din *Ion*. În consecință, **majoritatea eroilor din *Enigma Otiliei***



Scanned with OKEN Scanner

**depăşesc tipologia în care se văd încadraţi** odată cu prima apariţie în roman prin ceea ce estetica modernă numeşte ambiguitate. În primul capitol, ca într-o adevărată comedie umană, actanţii sunt portretizaţi de narator, din perspectiva lui Felix, în timp ce *joacă table.* În faţa tânărului nou-venit se desfăşoară un întreg spectacol de măşti, o *comedie a automatismelor*, după cum o numeşte acelaşi N. Manolescu. Rând pe rând, ei sunt prezentaţi şi cititorului, fiecare înfăţişându-se prin excesele caricaturale ale propriei figuri.

▪ De pildă, unchiul Costache Giurgiuveanu are *capul atins de o calviţie totală, şi faţa părea aproape spână,* [...] *buzele îi erau întoarse în afară şi galbene de prea mult fumat, acoperind numai doi dinţi vizibili, ca nişte aşchii de os*, iar în momentul în care tânărul se prezintă el îi răspunde că *nu stă nimeni aici,* trădând prin această replică teama lui de nou. Mai mult, când sora Aglae îi cere la începutul jocului de cărţi *câţiva franci*, bătrânul o refuză categoric, iar când fiica adoptivă, Otilia, admiră un inel al lui Leonida Pascalopol, un obişnuit al casei, Costache o repede să şi-l însuşească. Aşadar, fapt marcat şi de numeroase alte pasaje din roman, Giurgiuveanu s-ar integra perfect în tipologia avarului. Dar prin dragostea pe care i-o poartă Otiliei şi, mai apoi, lui Felix, bătrânul zgârcit e umanizat, aspect de neconceput la avarii lui Balzac.

▪ De asemenea, dacă Otilia ar fi caracterizată exclusiv pornind de la primele scene din roman, prin rochia dantelată pe care o poartă, prin părul buclat, prin atitudinea copilăros-erotică faţă de Pascalopol sau prin camera plină de rochii, pălării, pantofi, jurnale de modă franţuzeşti, panglici, cutii de pudră, flacoane de apă de colonie destupate – toate aruncate în dezordine –, fetei i s-ar potrivi tipologia cochetei. Pe parcursul naraţiunii însă, Otilia îşi dovedeşte complexitatea, naratorul utilizând în caracterizarea ei **tehnica reflectării poliedrice**: ea este *fetiţa cuminte* a lui Giurgiuveanu, o enigmă şi eternul feminin pentru Felix, *o dezmăţată şi o stricată* pentru Aglae, o *fată deşteaptă* cu spirit practic pentru Stănică Raţiu, ginerele Aglaei Tulea.

▪ Chiar atunci când G. Călinescu inserează caractere pure – Aglae, baba absolută fără cusur în rău, Aurica, fata bătrână, sau Stănică, parvenitul clasic –, însuşirile lor sunt atât de excesive şi de uşor de demascat încât tot caricaturi devin. În acelaşi timp, în *Enigma Otiliei* sunt incluse şi două personaje care nu au nimic de-a face cu caracteristicile generale pe care le presupune o frescă socială. Senilul Simion Tulea şi fiul său debil, Titi, nu sunt reprezentativi pentru societatea burgheză, ci mai degrabă ilustrează patologii personale, dezvăluind totodată gustul prozatorului pentru o **marginalitate de factură naturalistă.**

***– Argument III –***

▪ În al treilea rând, aşa cum am punctat deja, Călinescu nu asimilează nenuanţat nici naraţiunea la persoana a treia sau naratorul omniscient. **Naratorul din *Enigma Otiliei* este un estet, un erudit, un critic şi mai puţin un creator de lume.** Astfel, prin limbajul uniformizat pe care îl folosesc, dar şi prin faptul că pot fi considerate faţete mai mult sau mai puţin complementare ale unei unice viziuni caricaturale asupra lumii, personajele călinesciene devin măştile naratorului.

▪ Pe de altă parte, atentă la efectele pe care le produce povestea sa, instanţa narativă implică prezenţa unui personaj naiv din punct de vedere social, anume adolescentul Felix, căruia îi preia câteodată perspectiva. În acest mod, defectele lumii sunt şi mai mult subliniate, fapt ce-l determină pe N. Manolescu să arate că impersonalitatea vocii narative de tip balzacian este încălcată: *Obiectivitatea însăşi este una paradoxală, căci nu mai desemnează absenţa din evenimente a unui narator imparţial sau a demiurgului balzacian, ci amestecul permanent al unui comentator savant şi expert, care, în loc să înfăţişeze lumea, o studiază pe probe de laborator.* De exemplu, pentru a



Scanned with OKEN Scanner

accentua decăderea lumii burgheze datorate numeroaselor ei defecte, vocea narativă marchează adeseori diferența dintre percepția asupra existenței a *nevinovatului* Felix și a indivizilor corupți moral ce-l înconjoară: *Un fior necunoscut de experiență rea trecu prin sufletul candid al lui Felix.* Aceeași atitudine naratorială se remarcă și în momentul în care un intern de la spitalul unde tânărul student la medicină își începe practica încearcă să-l convingă de naivitatea de care dă dovadă când se iluzionează că merită să scrie articole de specialitate: *În scurt, după intern rezulta că sforțarea științifică era inutilă, stându-i piedică escrocheria, banalitatea faptelor, sărăcia materială. Acțiunea de demoralizare a internului era atât de totală, încât Felix, spirit ardent și tânăr, nu se lăsă contaminat și nu izbuti să se convingă că e cu neputință să ajungi ceva.*

***– Argument IV –***

- Nu în ultimul rând, **identificarea lumii cu o comedie umană se realizează chiar prin teme tipic balzaciene: paternitatea, moștenirea sau maturizarea sentimentală,** confirmând încă o dată ambiguitatea construcției călinesciene, adică acel balzacianism fără Balzac prezentat la începutul eseului. De pildă, romanul abundă de părinți denaturați cu valențe comice: Aglae și Simion Tulea atenuează atât de mult personalitatea Auricăi sau a lui Titi, încât prima rămâne toată viața o frustrată, din punct de vedere sentimental, iar Titi, un debil mintal; cealaltă fiică a Aglaei, Olimpia, și soțul ei, arivistul Stănică Rațiu, își neglijează copilul, determinându-i moartea după doar două luni de viață; de asemenea, în ciuda iubirii sincere pe care le-o poartă lui Felix și Otiliei, tatăl *adoptiv* Giurgiuveanu obține câștiguri fabuloase de pe urma lor, uitând mereu să le dea până și suma modică prevăzută în contractul tutorial. Nici tema moștenirii nu păstrează nota gravă din abordarea lui Balzac, scena priveghiului înainte de vreme fiind construită de Călinescu ca într-o comedie bufă. Așezați în jurul mesei de cărți, Aurica, Titi, Olimpia, Aglae sau impostorul medic Vasiliad, adus de Stănică pentru a constata prematur decesul lui Costache, sunt auziți de Felix fragmentar, *frazele fiecăruia distingându-le după timbru, căci jucătorii erau ascunși, ca zeii, în nori de fum.* În plus, formarea sentimentală a tânărului medicinist urmează un traseu ce mai mult l-ar putea deforma: înconjurat de personaje îndoielnice din punct de vedere moral, Felix primește primul sărut de la Otilia abia după ce îi acceptă capriciul de a-l accepta în preajma ei pe Pascalopol, iar prima experiență sexuală este datorată josnicului Stănică care îl duce la frivola Georgeta. Cât despre evoluția sa intelectuală, simptomatică rămâne căsătoria din interes.

**3. Concluzie**

- În concluzie, autorul *Enigmei Otiliei* își subminează proiectul inițial de a recupera etapa lipsă din evoluția romanului românesc – momentul Balzac –, însă ajunge să scrie o proză mai elaborată care deschide destule posibilități pentru dezvoltarea ulterioară a literaturii române. Căci, mai mult decât oglindirea într-o frescă socială, lumea începutului de secol are nevoie de conștientizarea comediei umane ce o caracterizează.
- După cum sugerează și enunțul cu care se încheie romanul – *Aici nu stă nimeni* –, **viziunea caricaturală despre lume a lui George Călinescu** dezvăluie în fapt o realitate dramatică: contaminată de carențe morale și psihologice majore, societatea burgheză de la începutul secolului al XX-lea se clatină puternic, așteptându-și năruirea.



Scanned with OKEN Scanner

## ESEU STRUCTURAT

# PARTICULARITĂȚI DE CONSTRUCȚIE A UNUI PERSONAJ ÎN *ENIGMA OTILIEI*

▪ Pentru cititorul obișnuit de literatură, cel mai marcant personaj feminin rămâne, probabil, Emma Bovary a lui Flaubert. De fapt, ea este cea care a dat naștere unui adevărat concept – bovarismul – ce depășește sfera literaturii. Dincolo de nuanțele peiorative pe care le-a primit, această atitudine existențială constituie în epocă – sfârșitul secolului al XIX-lea – un fel de revoluție la nivelul mentalității colective. Pentru că *madame* Bovary ilustrează femeia puternică, independentă, dispusă să refuze a-și mai anula feminitatea în fața constrângerilor sociale. În ciuda faptului că autorul a fost condamnat în urma publicării romanului ce o are ca personaj principal, Emma Bovary reprezintă un simptom al emancipării femeii și, totodată, un semn al modernității.

▪ Abia după aproximativ optzeci de ani, literatura română este suficient de matură pentru a da naștere unui personaj feminin de *alura* doamnei Bovary. Anume o eroină de roman care să se caracterizeze printr-o personalitate bine conturată ce reunește atributele femeii puternice atât de nuanțat surprinse în epocă de Garabet Ibrăileanu: *Sensibilitate la, să-i zicem, eternul masculin, cochetărie, defensivă provocatoare față de agresor, în sfârșit, o întreagă politică și diplomație cu adversarul, plină de suspiciuni ca orice politică de acest fel.* Este vorba de Otilia Mărculescu, protagonista romanului *Enigma Otiliei*, publicat de George Călinescu în 1938. Mai mult decât Mara lui Slavici, Vitoria lui Sadoveanu sau Ela lui Camil Petrescu, tânăra Otilia reușește să convingă generații întregi de critici să o considere reprezentativă pentru eternul feminin. Căci la niciun alt personaj feminin din literatura română interbelică nu se remarcă o combinație atât de omogenă de sensibiliate, cochetărie, capriciu sau intuiție.

**1. Statutul moral/social/psihologic al personajului prin raportare la conflictul textului**

▪ De fapt, de la începutul până la sfârșitul romanului, Otilia prezintă un număr limitat de însușiri, însă ele se reflectă atât de diferit în conștiința celorlalte personaje, încât fata ce tocmai a trecut vârsta adolecenței pare într-o continuă metamorfoză. Astfel, în ciuda faptului că nu evoluează ca personaj, imaginea ei se schimbă de la un moment la altul datorită percepției diferite, chiar antinomice, a apropiaților.

▪ De pildă, **statutul moral, social și psihologic** al Otiliei Mărculescu este marcat de faptul că încă de la o vârstă fragedă rămâne orfană. Obișnuită cu luxul și răsfățată când mama ei trăia, odată ajunsă sub tutela tatălui vitreg, Costache Giurgiuveanu, copila începe să învețe ce înseamnă singurătatea și răutatea celor din jur. De aceea, după cum îi povestește lui Felix, bucuria sa de a trăi viața fără a se gândi vreun moment la planuri de viitor este determinată de traumele copilăriei produse de zgârcenia noului tutore sau de malițiozitatea surorii lui Costache, Aglae, ce o consideră mereu o amenințare pentru integritatea averii familiei. Otiliei i se amintește mereu că este *crescută din milă*, că nu e demnă de numele Giurgiuveanu: *Degeaba îl linguşeşti pe Costache,* [îi spune Aglae *de față cu toată lumea*] *și te zbenguiești, Costache nu te iubește. Eu să fiu, și nu te-aș iubi dacă n-ai fi copilul meu, din sângele meu.* Tocmai de aceea singura protecție pe care și-o găsește Otilia este Leonida Pascalopol, un bărbat înstărit, prieten de-al tatălui.

▪ Fire sensibilă și traumatizată, într-o continuă căutare a siguranței psihologice și sociale, Otilia dă naștere aproape fără vina sa la principalele conflicte ale romanului. Pe de o parte, deși prin



Scanned with OKEN Scanner

zestrea mamei sporește averea lui Costache, ea tensionează relațiile dintre Aglae și frate, familia Tulea considerând-o un pericol pentru moștenirea ce, altfel, i s-ar fi cuvenit în totalitate. Pe de altă parte, familiaritatea și simpatia de care Otilia dă dovadă în relația cu maturul Pascalopol stârnesc gelozia nou-venitului Felix, instaurându-se un al doilea conflict, cel erotic.

**2. Elemente narative relevante în realizarea personajului/3. Principala trăsătură de caracter redată prin două secvențe reprezentative**

▪ Prin urmare, personalitatea tinerei fete se conturează la intersecția mai multor conflicte de interese. Iar mediul încărcat de tensiuni impune **principala trăsătură de caracter a personajului** – inconsecvența atât la nivel psihologic, cât și comportamental: *Otilia amesteca o seriozitate rece, blazată cu cele mai teribile copilării. Într-o zi îmbrăca păpuși, în alta mustra pe moș Costache că se murdărește pe haine cu scrum de țigară și-l scutura întorcându-l pe toate chipurile, ca pe un copil.*

▪ Tocmai această ambiguitate structurală îi conferă protagonistei aura enigmatică și însemnele eternului feminin, determinându-l și pe George Călinescu să organizeze întreaga arhitectură a romanului în jurul unei astfel de caracteristici, la prima vedere imposibil de pus în cuvinte. Cu toate că autorul se identifică cu propriul personaj – *Otilia este eroina mea lirică, proiecția mea în afară, o imagine lunară și feminină. Flaubertian aș putea spune și eu: „Otilia c'est moi", e fondul meu de ingenuitate și copilărie* [...] *Eroina este tipizarea mea, fundamentală, în ipostaza feminină. Otilia este oglinda mea de argint.* –, deci cititorul s-ar putea aștepta la o caracterizare exactă, lămuritoare, directă, pe tot parcursul acțiunii, portretizarea Otiliei ține de trei **strategii narative/mijloace de caracterizare** cu rolul de a-i ambiguiza acesteia personalitatea.

✓ În primul rând, la începutul romanului eroina este prezentată exclusiv prin **tehnica modernă a comportamentismului**. Cititorul are acces la psihologia personajului doar prin faptele, gesturile, replicile sale, într-un cuvânt prin comportamentul fetei. De pildă, în **scena** în care Felix intră pentru prima dată în contact cu casa lui Costache Giurgiuveanu, Otilia îl surprinde prin atitudinea ei paradoxală. Fața *măslinie, cu nasul mic și ochii foarte albaștri,* părul buclat și rochia dantelată se potrivesc cu atitudinea copilăroasă a fetei ce pare de optsprezece-nouăsprezece ani, însă familiaritatea aproape erotică și farmecul feminin demonstrate în relația cu Pascalopol îi amintesc tânărului de *stăpânirea desăvârșită de femeie* sesizată de la prima vedere. Mai mult, când e invitat să se odihnească peste noapte în camera ei, Felix intră în contact cu intimitatea în *dezordine* a Otiliei. Aici, luciul pereților, ghemurile de panglici, cămășile de mătase mototolite, rochiile, pălăriile, jurnalele de modă franțuzești, mirosul de pudră și de parfumuri, cele trei oglinzi mobile trimit la o doamnă de lume, cochetă, exagerat de atentă la imaginea publică. În schimb, harababura din cameră, păpușile de stofă și patul scund dau camerei aerul de zăpăceală specific unei adolescente ce abia a depășit anii copilăriei.

✓ În al doilea rând, nelămurirea lui Felix, dar și a cititorului, este accentuată de cel de-al doilea mijloc modern de caracterizare a personajului – **tehnica oglinzilor paralele,** numită de teoreticienii literari **reflectare poliedrică**. Astfel, Otilia este văzută diferit de fiecare actant în parte: ea este *fetița cuminte* a lui Giurgiuveanu, *o dezmățată și o stricată* pentru Aglae, o *fată deșteaptă* cu spirit practic pentru Stănică Rațiu, o *fată fără căpătâi și fără părinți, o destrăbălată*, din perspectiva Auricăi, iar Pascalopol o consideră o fire de artistă, dar și o enigmă. Chiar în ochii lui Felix, tânăra se reflectă diferit, în funcție de modul în care



Scanned with OKEN Scanner

evoluează relația lor. Impresionat de vitalitatea și bucuria pe care o emană Otilia, Felix ajunge să creadă că ea trăiește *cum cântă la pian, zguduitor și delicat, într-un tumult de pasiuni.* Cu toate că e indiferent la ponegririle familiei Tulea și o consideră *o fată superioară*, după ce ea fuge cu Pascalopol la Paris, tânărul amorez ajunge în brațele frivolei Georgeta și conștientizează că, adesea, *femeile joacă comedii: Otilia făcuse pe pudica cu el, îi dăduse timidități serafice, și acum dormea în casa grasului Pascalopol, dacă nu alături de el.* Totuși, în final, imaginea primei lui iubiri își recapătă notele idealizante, năruite doar de reîntâlnirea cu Pascalopol, când află că Otilia a divorțat și s-a recăsătorit cu un bărbat exotic. Iar tânărul devenit un medic reputat îi descoperă în fotografia adusă de Leonida aerul de *platitudine feminină.*

✓ De altfel, prin cea de-a treia strategie narativă ce ajută la portretizarea personajului – **autocaracterizarea** –, G. Călinescu justifică, teoretic aproape, această complexitate ambiguă a sufletului feminin. De pildă, romanul abundă în episoade narative în care Otilia și Felix discută despre feminitate, masculinitate, carieră, familie sau rostul existenței. Datorate mai ales geloziei băiatului, aceste fragmente dezvăluie o Otilie lucidă, rațională, cunoscându-și atât defectele, cât și calitățile. Fata respinge proiectele pe termen lung, amintind mereu că este *foarte capricioasă* și dornică de libertate. Sătulă de mediul apăsător în care trăiește, fiica vitregă a lui Girgiuveanu e gata oricând să renunțe la partea ei de moștenire doar pentru a călători și a fi liberă. De aceea, ea consideră căsătoria o constrângere, de vreme ce scurta experiență a vieții i-a demonstrat că *iubirea singură n-ajunge*. În plus, mai matură în gândire decât Felix, ea își dă seama că pentru tânăr dragostea pasională a venit prea repede și i-ar putea afecta cariera. În această ordine de idei, gesturile și vorbele din finalul romanului pot fi interpretate printr-o grilă dublă: fie ca o ipocrizie a fetei, fie ca un sacrificiu asumat: *Da, te iubesc, dar tu ești așa de furtunos, așa de înspăimântător de grav. Sunt ușuratică, mi-e frică, ai să-mi spui mereu că n-am afecțiune* [...] *Constat, vai, că sunt mediocră, neînsemnată pe lângă tine.* [...] *Noi fetele, Felix, suntem mediocre, iremediabil mediocre, și singurul meu merit este acela că-mi dau seama.* [...] *Cât crezi tu că mai am de trăit, în înțelesul adevărat al cuvântului? Cinci-șase ani! Pe urmă, am să capăt cearcăne la ochi, zbârciuri pe la obraz, o să devin agitată ca Aurica, imposibilă.* Pe baza acestei credințe, Otilia se căsătorește cu Pascalopol, convinsă că ar sta în calea realizării lui Felix.

**4. Concluzie**

▪ În concluzie, Otilia Mărculescu este un personaj modern care reușește să confere un nou statut feminității în romanul românesc interbelic. Având un efect *tonic* – după cum notează naratorul – asupra îmbătrâniților Costache Giurgiuveanu și Leonida Pascalopol și fascinându-l pe neexperimentatul Felix, eroina nu doar că se impune într-o lume a bărbaților, dar reușește să o transforme radical. Întocmai ca madame Bovary, Otilia ajunge să dezvăluie declinul unei societăți burgheze conduse după principii morale și sociale ce nu mai au nimic de-a face cu existența reală. Oricât de ambiguizant-peiorative ar fi interpretările ce i se pot aduce, în urma lecturii romanului un aspect e cert: protagonista din *Enigma Otiliei* rămâne un subtil exemplu pentru a ilustra complexitatea feminității.

*George Călinescu*



Scanned with OKEN Scanner

# 1.3.3. ROMANUL POSTBELIC

## MARIN PREDA, *MOROMEȚII*

### IDEI ȘI CONCEPTE LITERARE

**a. Roman postbelic**

✓ Concept larg care vizează romanele publicate după al Doilea Război Mondial. Criteriul folosit este cel istoric, toate aceste romane putând fi la rândul lor încadrate și după alte criterii, cum ar fi: *curentul literar* (realist, modernist), *formulă narativă* (obiectiv, subiectiv/psihologic), *temă* (citadin, cu tematică rurală) etc. În programa actuală, romanul postbelic cunoaște două vârste delimitate de schimbările estetice produse în anii '80. Astfel, în prima categorie intră: *Bietul Ioanide* (1953, George Călinescu), *Morometii* (1955, 1967, Marin Preda), *Groapa* (1957, Eugen Barbu), *Bunavestire* (1974, Nicolae Breban), *Cel mai iubit dintre pământeni* (1980, Marin Preda), iar din a doua: *Zmeura de câmpie* (1984, Mircea Nedelciu), *Femeia în roșu* (1990, Mircea Mihăieș, Mircea Nedelciu, Adriana Babeți), *Orbitor* (1996, 2002, 2007, Mircea Cărtărescu).

**b. Obsedantul deceniu**

✓ Sintagmă pusă în circulație de Marin Preda care se referă la ideologia totalitară stalinistă din anii '50, când noua putere politică condusă de Gheorghe Gheorghiu-Dej impune o perioadă de maximă represiune socială și culturală: partidele istorice sunt dizolvate, cenzura abolește libertatea de expresie, literatura se transformă într-un instrument de propagandă ideologică. *Literatura obsedantului deceniu* își ia numele din tematizarea acestei perioade. Abordarea ficțională a realităților dramatice din anii '50 a devenit posibilă abia după 1965, când regimul comunist condus de Nicolae Ceaușescu îngăduie o privire critică asupra primei faze a comunismului. Genul predilect al literaturii obsedanului deceniu este romanul. Caracteristici principale: tentă moralizatoare, limbaj aluziv, demascarea atrocităților comise de regimul stalinist (colectivizarea forțată), caracter psihologic pronunțat. Pentru mulți scriitori, formula romanescă a obsedantului deceniu constituie un mod indirect de condamnare a dictaturii ceaușiste. Exemple: volumul al doilea din *Morometii*, Augustin Buzura – *Fețele tăcerii*, Alexandru Ivasiuc – *Păsările*.

**c. Realism socialist**

✓ Curent ideologico-estetic impus în 1934 de politica stalinistă (în URSS) și adoptat de regimul lui Gheorghe Gheorghiu-Dej în 1948. Particularități: supunerea totală a categoriei esteticului de către sfera politicului, realizată prin măsuri coercitive dure – cenzura. Pentru a putea fi publicați, scriitorii erau obligați să trateze anumite teme de strictă actualitate, care să ajute la menținerea și promovarea tezelor comuniste: beneficiile colectivizării, sporirea producției industriale, electrificarea satelor, idilizarea cotidianului comunist, transformarea omului vechi în omul nou. Scriitorii care nu se supuneau ideologiei de stat au fost reduși la tăcere: dacă unii au fost închiși (Vasile Voiculescu, Constantin Noica, Nicolae Steinhardt), altora li s-a retras dreptul de publicare, fiind destituiți din funcții publice (Lucian Blaga, Tudor Vianu). O serie de scriitori consacrați în perioada



Scanned with OKEN Scanner

interbelică au acceptat compromisul de a scrie literatură de propagandă: Mihail Sadoveanu, Camil Petrescu, George Călinescu, Tudor Arghezi.

**d. Elipsă**

✓ Procedeu narativ ce constă în omisiunea intenționată a unor fapte sau detalii din curgerea cronologică a narațiunii. Elipsa este utilizată fie pentru a nu încărca textul cu amănunte nesemnificative, fie pentru a tensiona acțiunea prin tăinuirea anumitor evenimente decisive (care sunt dezvăluite numai în finalul scrierii sau nu sunt amintite deloc, cu scopul de a ambiguiza sensul global al textului).

**e. Analepsă**

✓ Procedeu narativ prin care naratorul evocă un eveniment anterior față de momentul narațiunii propriu-zise. Analepsa are rolul de a completa perspectiva asupra unui personaj, eveniment etc.

**f. Tehnica decupajului**

✓ Strategie narativă care presupune alăturarea prin înlănțuire sau alternanță doar a acelor scene semnificative/esențiale pentru înțelegerea unui univers ficțional. Rezumarea și anularea descrierii caracterizează această tehnică menită să sporească ritmul narațiunii prin prezentarea cât mai multor personaje sau situații epice.

**g. Personaj-reflector**

✓ Concept utilizat pentru prima oară de Henry James (romancier modernist englez de la sfârșitul secolului al XIX-lea), care ilustrează un personaj cu funcția specială de a reflecta, altfel decât o face naratorul omniscient, evenimentele exterioare. Personajul-reflector limitează omniscienta vocii narative, fiind considerat un purtător de cuvânt al naratorului. El se deosebește de naratorul subiectiv prin aceea că în cadrul romanul obiectiv *punctul său de vedere e sprijinit, corectat, ordonat, de o instanță omniscientă* (N. Manolescu).

**h. Personaj-informator**

✓ Este un personaj martor pe care naratorul îl folosește pentru a oferi informații ce nu țin de sfera de desfășurare a firului principal al subiectului, dar ajută la completarea sau lămurirea acțiunii. Mai precis, în termenii lui Nicolae Manolescu din *Arca lui Noe,* informatorii *se deosebesc de reflectori pentru că se mărginesc să comunice anumite fapte, fără să le interpreteze și mai ales fără să prelucreze realitatea brută în funcție de propria conștiință. Povestesc ce au văzut, nu ce au trăit ei înșiși.*

**i. Personaj trialogic**

✓ Concept teoretizat de criticul Vasile Popovici în eseul *Eu, personajul* pentru a oferi o explicație logică acelor situații epice care înfățișează lumea ficțională ca o scenă de teatru. Numit și personaj teatral, personajul trialogic presupune prezența unui al treilea actant (de obicei colectiv, în termenii lui Slavici *gura lumii*) ce impune celor doi protagoniști un anumit registru de comportament social. Dacă la începutul carierei sale protagonistul încearcă să ocolească o astfel de expunere publică, deoarece *descoperă în el însuși o intimitate ce se cere ocrotită, văzându-se neîncetat divulgată,* odată cu personajul trialogic moromețian teatralizarea existenței înseamnă un procedeu voit și perfect conștientizat, *iar plăcerea teatrală se manifestă pe deplin.*



Scanned with OKEN Scanner

## ESEU STRUCTURAT

# TEMĂ ŞI VIZIUNE DESPRE LUME ÎN *MOROMEŢII*

▪ Perioada ce umează imediat celui de-al Doilea Război Mondial este profund marcată de o subordonare a culturii de către o ideologie politică totalitară. Astfel, după ce în 1946 comuniştii câştigă alegerile printr-un fals electoral, iar în 1947 Regele Mihai I este obligat să abdice, odată cu noile alegeri din 1948 pluripartitismul e abolit, la scrutin participând un singur partid, cel comunist. Şi cum, după modelul sovietic de tip stalinist, literatura constituie un instrument de folos propagandei, în anii '50 creaţiile literare vor fi atent monitorizate de aparatul de stat al cenzurii. Singurele opere artistice acceptate devin cele în care se tematizează, în manieră idilică, anumite aspecte sociale: colectivizarea rurală, înflorirea industriei, rolul partidului în dezvoltarea economică etc. Nu întâmplător, după 1965, moment în care chiar PCR, sub conducerea lui Nicolae Ceauşescu, se dezice de absurdităţile ideologice staliniste (ale etapei de început a regimului), Marin Preda găseşte pentru intervalul 1950-1960 **o formulă emblematică** – devenită deja concept literar –, anume ***obsedantul deceniu.***

▪ Tocmai de aceea, publicarea şi faima pe care o câştigă romanul ***Morometii*** (volumul I – 1955, volumul II – 1967) **reprezintă un paradox al epocii**. Textul lui Preda nu numai că nu descrie pozitiv aşa-zisul progres al satului românesc, ci, dimpotrivă, impune o serie de caractere răzvrătite în relaţie cu orice fel de autoritate. Ba mai mult, lumea din *Morometii* apare lipsită de omogenitate şi zguduită cel puţin la fel de puternic de reformele socialiste (comuniste), ca şi de acelea capitaliste.

**1. Încadrarea într-o tipologie (curent literar/cultural, specie, univers tematic)**

▪ Dar, prin reprezentarea acestui univers fărâmiţat, romanul lui Marin Preda nu se află în contratimp doar faţă de scrierile realismului socialist, ci chiar raportat la tradiţia romanului românesc cu temă rurală, deschisă la începutul secolului al XX-lea prin *Mara* lui Ioan Slavici şi continuată de Liviu Rebreanu prin *Ion* sau de Mihail Sadoveanu cu *Baltagul*. Dacă în aceste proze cu aspect monografic – după cum constată Nicolae Manolescu în *Arca lui Noe – codul de valori [...] nu era niciodată pus în discuţie cu adevărat; comportarea indivizilor nu-l contrazicea decât superficial şi provizoriu,* în *Morometii*, tranziţia de la lumea patriarhală spre cea capitalistă (primul volum) şi mai apoi spre cea socialist-comunistă (al doilea volum) *provoacă destrămarea valorilor stabilite şi o anumită neîncredere firească în valorile noi.*

▪ În acest mod, critica este îndreptăţită să vorbească, atunci când se referă la universul moromeţian, despre **o altă vârstă a romanului realist-obiectiv**. Căci, supusă atâtor transformări, lumea rurală a lui Preda nu mai poate fi înţeleasă pe deplin nici de oamenii ce o populează, nici de instanţa ce o creează. Acest fapt este uşor de remarcat observând modalitatea de conturare a principalelor teme ce apar în *Morometii*. Astfel, pe parcursul celor două volume sunt abordate **două tipuri de teme**: cele ***tradiţionale*** – familia, timpul, istoria, paternitatea – şi cele ***moderne*** – criza comunicării, singurătatea, înstrăinarea.

▪ Prin urmare, naratorul la persoana a treia (care *pare* a fi omniscient şi omniprezent), în loc să anticipeze fără rost destinele protagoniştilor, devine conştient de complexitatatea acestora şi de



Scanned with OKEN Scanner

imprevizibilul situațiilor în care sunt implicați, problemele legate de viața familiei sau a satului, în general, fiind prezentate cel mai adesea într-un mod ambiguu. De pildă, el surprinde **o lume decăzută** în care personajele nu mai sunt niște tipologii perfect integrate într-un rol social, ci se revoltă împotriva tuturor formelor de autoritate tradițională: la biserică merg numai femeile, bărbații fiind niște atei *avant la lettre*, generația tânără (Niculae, Paraschiv, Nilă, Achim, Polina și Birică) nu preia atribuțiile părinților, ci adoptă – uneori cu naivitate – concepții revoluționare despre viață, mitul învățătorului de țară se alterează, acesta preocupându-se de intrigi personale, nicidecum de educația copiilor (vezi episodul certei dintre directorul Toderici și învățătorul Teodorescu secondat de soție), obiceiurile populare ajung veritabile jocuri erotice (Ileana lui Costică Roșu, viitoare preoteasă, regizează intimitatea cu Niculae pornind de la o șezătoare nevinovată), iar pomana mortului (la înmormântarea lui Sandu Dogaru, soțul Titei) constituie un prilej de chef.

- Peste toate acestea însă, satul Siliștea-Gumești dezvoltă (cel puțin în primul volum) o bucurie de a trăi născută din iluzia că timpul are răbdare cu oamenii, că organizarea lor patriarală nu poate fi amenințată de nicio instanță exterioară (fie că vorbim despre istorie, timp, stat etc.). În mod evident, pentru această **perspectivă idilică și donquijotescă asupra existenței** reprezentativi sunt Ilie Moromete și tovarășii săi de taclale de la Poiana lui Iocan: Cocoșilă, Dumitru al lui Nae, Din Vasilescu, ba chiar Ion al lui Miai. Lipsa de omogenitate a lumii în care trăiesc pare că nu-i afectează, schimbările istorice fiind o realitate atât de îndepărtată, încât pălesc în fața plăcerii de a povesti, de a se întâlni, de a filtra întregul univers prin codul lor țărănesc de valori: pentru prima dată în romanul românesc cu tematică rurală, respectul social este câștigat nu printr-o poziție materială superioară (Tudor și Victor Bălosu sunt frecvent ironizați) sau prin rangul deținut (boieroaica de la Cotigeoaia ori regele se aseamănă în viziunea lor cu niște țărani mai înstăriți), ci datorită abilităților intelectuale deținute. Astfel că Ilie se bucură de admirația apropiaților, *ca unul ce este deștept, care îți făcea plăcere să stai cu el de vorbă.* Totuși, felul său de a fi îl îndepărtează de cei preocupați exclusiv de aspectele pragmatice ale existenței, transformându-l într-un însingurat care nu poate comunica nici măcar cu propriii copii.
- În consecință, se poate vorbi despre **două lumi** în *Morometii*: **una *reală*** (decăzută, fărâmițată, marcată de transformări capitaliste și ulterior comuniste) și **una *utopică*** (proiectată de credința generației lui Ilie Moromete în stabilitatea și omogenitatea universului). Naratorul le prezintă pe ambele, dar accentul cade pe cea de-a doua, lăsându-se impresia că instanța narativă nu știe mai mult decât propriile personaje. Iar combinarea celor două perspective asupra lumii determină și **modernitatea** acestui roman realist obiectiv.

**2. Particularități de construcție a discursului narativ (perspectivă narativă, incipit, conflict, repere spațio-temporale, compoziția/construcția subiectului)**

- În primul rând, în ceea ce privește perspectiva narativă, **Marin Preda reușește pentru prima dată în istoria romanului românesc să limiteze viziunea omniscientă cu toate că folosește un narator la persoana a III-a.** Efectul produs de această strategie este acela că vocea naratorului se identifică adesea cu aceea a personajelor, el își însușește, după cum observă N. Manolescu, *iluzia acestor țărani pentru care nimic nu este mai important decât credința în stabilitatea lumii lor. Ne induce (dar nu fără scrupule) în eroare pntru a face mai viu conflictul, mai puternică ieșirea acestei lumi din matcă.* Iată de ce unghiul din care sunt relatate evenimentele este unul mărginit, nici naratorul, nici protagoniștii nefiind capabili să cuprindă totalitatea acelei lumi. De exemplu,



Scanned with OKEN Scanner

chiar din faimosul **incipit** al primului volum ce se deschide în mod clasic cu stabilirea timpului şi a spaţiului, naratorul strecoară un verb al impreciziei/posibilităţii – ***se pare*** *că timpul avea cu oamenii nesfârşită răbdare* –, menit să sugereze că lumea din Câmpia Dunării seamănă cu un *puzzle* a cărui unitate poate fi recuperată de cititor numai în finalul volumui I, când e oferit şi răspunsul decisiv: *timpul nu mai avea răbdare.* Pentru a marca şi mai clar atenuarea omniscienţei, Marin Preda apelează la două categorii de personaje ce au făcut carieră în proza americană şi europeană în prima jumătate a secolului al XX-lea: *informatorii* (Parizianu, când povesteşte despre vizita lui Ilie la fiii din Bucureşti – volumul I sau Ilinca când îi relatează lui Niculae despre moartea tatălui – volumul II) şi *reflectorii* (Ilie Moromete – în volumul I şi parţial în volumul II şi Niculae – volumul II). Ba mai mult, în unele fragmente din *Moromeţii* cititorului îi e imposiil să distingă vocea naratorială de cea a lui Ilie Moromete, critica identificând în această complicitate discursivă un element de mare originalitate. **Naratorul lui Marin Preda e moromeţian.**

- În al doilea rând, modernitatea romanului *Moromeţii* rezultă şi din maniera ingenioasă prin care Preda îşi construieşte **subiectul**. Pentru a da o imagine cât mai sugestivă atât a fărâmiţării, cât şi a tensiunilor prin care trece lumea din Siliştea-Gumeşti, prozatorul decupează o serie de episoade semnificative din viaţa satului şi a familiei Moromete. Având în vedere materialul epic vast, romancierul se vede nevoit să apeleze la o sumă de strategii compoziţionale, unele insolite în contextul literaturii române de până atunci.

  ✓ **Primul volum,** compus din trei părţi, **se construieşte pe baza dilatării/comprimării timpului şi a spaţiului narative.** Dacă partea întâi se desfăşoară de sâmbătă seara până duminică noaptea, cea de-a doua cuprinde evenimentele petrecute pe parcursul a două săptămâni, în timp ce a treia parte, cu toate că este mai diluată din punct de vedere epic, conţine întâmplări din momentul în care începe secerişul până când Paraschiv şi Nilă fug la Bucureşti odată cu sfârşitul verii. În centrul acestui volum este plasată viaţa familiei Moromete, a cărei dezintegrare este sugerată în mod repetat în toate cele trei părţi. Deşi organizarea ei pare stabilită de când lumea, încă din primele pagini ale romanului **conflictele** mocnesc şi în mai multe momente tind să explodeze. Capul familiei, Ilie, se vede adesea nevoit să reprime neînţelegerile dintre cele două tabere ce se suportă tot mai greu: pe de o parte, Catrina, soţia sa, secondată de copiii lor Tita, Ilinca şi Niculae, pe de altă parte, fiii săi din prima căsătorie, Paraschiv, Nilă şi Achim, susţinuţi de sora lui Ilie, Guica. Ameninţat de scadenţa datoriilor la bancă şi de fonciirea lui Jupuitu, Ilie începe să-şi piardă calmul său specific şi plăcerea de-a tăifăsui cu ceilalţi săteni odată ce Achim îi propune să plece cu oile la Bucureşti cu scopul de a obţine bani mulţi din comerţul cu lapte şi brânză. Totodată, tatăl realizează că mezinul familiei, Niculae, nu mai poate fi evitat atunci când îşi cere dreptul de a merge la şcoală. Nedorind să vândă din pământul familiei pentru a nu reduce zestrea fetelor, Ilie se iluzionează că datoriile se vor şterge (aşa cum s-a întâmplat cu ani în urmă) şi că nemulţumirile băieţilor ar fi simple mofturi. Curând însă, existenţa lui solară este năruită de conspiraţia celor trei flăcăi, conduşi de Guica, de a părăsi satul: Achim vinde oile şi se stabileşte în Capitală, iar Nilă şi Achim fug cu caii după seceriş. Pentru Moromete, vechiul stil de viaţă este definitiv anulat: *...cu toată aparenta sa nepăsare Moromete nu mai fu văzut stând ceasuri întregi pe prispă sau la drum pe stănoagă. Nici nu mai fu auzit răspunzând cu multe cuvinte la salut. Nu mai fu auzit povestind.*

  ✓ Mai mult, volumul întâi conţine numeroase istorii ale satului ce numai aparent par secundare ori episodice. Căci nu doar familiile particulare se destramă, ci o întreagă



Scanned with OKEN Scanner

orânduire. Tocmai de aceea, viaţa familiei Moromete este descrisă fragmentar, **planurile narative dedicate existenţei din casa lui Ilie alternând cu secvenţe epice** menite să înfăţişeze destinul lui Tudor Bălosu şi al familiei sale, al lui Cocoşilă, Traian Pisică, Ţugurlan, Birică, Boţoghină etc. Iar pentru a nu afecta coerenţa proiectului său narativ, Marin Preda inserează toate aceste poveşti complementare ce ar putea da oricând naştere unor alte romane, sub forma unor **analepse**. În paranteză fie spus, dincolo de rolul lor monografic, fragmentele respective servesc, pe de o parte, accentuării conflictului principal (din interiorul familiei Moromete), iar, pe de cealaltă, subliniază şi mai clar ruptura faţă de romanul cu tematică rurală antebelic şi postbelic. Deoarece, în afara protagonistului, satul românesc reflectă şi alte caractere bine consolidate (fierarul Iocan, răzvrătitul Ţugurlan, hâtrul Cocoşilă), precum şi o problematică mai amplă – iubirea sinceră (Birică-Polina), boala (Boţoghină), grotescul sărăciei (cizmarul Pisică şi numeroşii săi copii) sau falimentul capitalismului (familia Bălosu).

✓ **Al doilea volum**, considerat de critică a fi inferior din punct de vedere estetic, urmează la scară mare tehnica de construcţie din ultima parte a volumului anterior: **rezumarea** evenimentelor e dublată de **elipsa** narativă, aşa încât în cele cinci părţi ale sale sunt cuprinşi aproape cinsprezece ani. În schimb, la nivel tematic se remarcă o schimbare fundamentală, în sensul că, dacă în primul volum statul/puterea politică ia faţa umană a aproape inofensivului Jupuitul, acum instituţia statală socialist-comunistă devine represivă. Noua etapă istorică se manifestă mai întâi prin fluxul neîncetat de activişti de partid ce propovăduiesc noua *religie* a puterii colectivităţii, pentru ca, ulterior, să-şi impună abuziv – prin forţa jandarmeriei – viziunea asupra lumii. În consecinţă, vechea orânduire tradiţională nu este doar ameninţată/dezintegrată (ca în primul volum), ci de-a dreptul anulată. Se poate vorbi chiar despre o **deruralizare a satului românesc**. Ţărani mediocri (în opoziţie cu *subtilii* din poiana lui Iocan) ajung primari fie şi pentru o zi, recoltele de pe propriile loturi se transformă rapid în bunuri ale statului, iar Zdroncan, Bilă şi Isosică câştigă cea mai mare influenţă în Siliştea-Gumeşti.

✓ Până şi **conflictele determinante îşi schimbă natura**, iar exemplul lui Ilie Moromete este din nou simptomatic. După ce merge la Bucureşti şi cunoaşte eşecul de a-şi convinge fiii să se întoarcă acasă, protagonistul traversează două situaţii conflictuale abia schiţate în primul volum, ambele asemănându-se prin aceea că nu au un obiect exterior. Mai întâi, Catrina îşi exprimă ura faţă de soţ, simţindu-se înşelată în aşteptările ei, din moment ce, aşa cum relatează *informatorul* Parizianu, în capitală tatăl le-a promis copiilor casa. Pe urmă, tensiunea majoră apare între acelaşi Ilie şi mezinul ajuns activist de partid, Niculae. E vorba aici, în fapt, de **antiteza dintre două percepţii determinate de schimbările istoriei** sau, în termenii lui N. Manolescu: *în* Morometii *interesantă e problema lui Niculae, căci conflictul dintre el şi Moromete simbolizează conflictul dintre două concepţii despre ţăran. Tocmai din această cauză, Moromete şi Niculae devin „reflectori": motivaţiile lor lăuntrice interesează nu numai ca expresie a adaptării şi dezadaptării spontane, ci şi ca filosofie de existenţă.*

✓ Astfel încât, în timp ce Ilie se arată tot mai dezinteresat de problemele cotidiene şi trăieşte o iubire târzie cu Fica, sora mai mică a fostei sale soţii, refuzând până şi să mai discute politică cu noii săi prieteni Matei Dimir, Nae Cismaru, Giugudel ori Costache al Joachii, Niculae consideră că îşi poate descoperi eul adoptând noua *religie a binelui şi a răului* propusă de comunism. Urmând parcă destinul tatălui, fiul experimentează curând năruirea



Scanned with OKEN Scanner

propriei iluzii. Tovarăşii de ideologie complotează împotriva sa şi, ca urmare a morţii unui consătean, Niculae este acuzat pe nedrept de neglijenţă şi exclus din partid. Ajuns inginer horticol, el nu participă nici măcar ca martor la anii decăderii lui Ilie, împăcându-se cu tatăl său doar în vis, la câteva zile după înmormântarea acestuia.

**3. Scene reprezentative**

▪ Iată de ce ambele volume ale operei *Morometii* au fost reunite de critică sub numele de **roman al deziluzionării.** Orice fragment semnificativ conţine mai mult sau mai puţin explicit semnele dezintegrării şi alienării lumii din Câmpia Dunării.

✓ De exemplu, chiar la începutul primului volum, după ce cititorul este anunţat că *viaţa se scurgea aici fără conflicte mari*, **o scenă aparent banală, cea a cinei,** se încarcă din perspectiva finalului cu sensuri noi. Masa *joasă şi rotundă, plină de arsurile de la tigaie* nu denotă doar sărăcia familiei, ci şi faptul că spaţiul îngust pare să-i respingă pe unii membri. Cei mai expuşi, prin decizie personală, sunt cei trei fraţi vitregi, Paraschiv, Nilă şi Achim, de vreme ce *stăteau pe partea dinafară a tindei, ca şi când ar fi fost gata în orice clipă să se scoale de la masă şi să plece afară.* În schimb, Catrina îndeplineşte fără obiecţii rolul tradiţional de mamă care nici nu poate mânca în linişte, *fiind jumătate întoarsă spre străchinile şi oalele cu mâncare de pe foc*, însă nu uită să-şi exprime în timpul cinei nemulţumirea faţă de lenea fiilor lui Moromete. Demn de un cap de familie, Ilie *stătea parcă deasupra tuturor. Locul lui era pragul celei de-a doua odăi de pe care el stăpânea cu privirea pe fiecare. Toţi ceilalţi stăteau umăr lângă umăr, înghesuiţi, masa fiind prea mică.* Într-o frază ulterioară, naratorul deconspiră ironic cinismul lui Moromete, reliefându-i nepăsarea: *El şedea bine pe pragul lui, putea să se mişte în voie.* **Clasica fotografie de familie rămâne doar un decupaj cu străini aşezaţi la masă.**

✓ De asemenea, în **episodul tăierii salcâmului,** prăbuşirea lumii patriarhale este filtrată simbolic. După o noapte de insomnie, în care Ilie se plimbă prin bătătură şi calculează în ce mod ar putea scăpa de datorii, el îl trezeşte în zorii unei zile de duminică pe Nilă şi acompaniat de bocetele femeilor din cimitir îi indică fiului mijlociu sarcina: doborârea salcâmului uriaş din fundul grădinii. Învăluindu-şi necazul şi tristeţea cu ajutorul tăcerii ori al glumelor, Moromete începe să taie cu sete copacul ce constituia pentru membrii familiei o marcă a stabilităţii. Dacă în timpul loviturilor de secure *vaierul femeilor* e concurat de ecoul ce face *să răsune viroaga*, în momentul doborârii arborele se umanizează parcă: *Din înălţimea lui, salcâmul se clătină, se împotrivi, bălăbănindu-se câteva clipe, ca şi când n-ar fi vrut să părăsească cerul, apoi deodată porni spre pământ, stârnind liniştea dimineţii ca o vijelie; se prăbuşi şi îmbrăţişă grădina cu un zgomot asurzitor.* Provocând mirarea vecinilor şi bucuria lui Bălosu, tăierea salcâmului produce pentru Moromete doar o accentuare a stării de neliniște. Însă, în economia romanului, naratorul surprinde un instantaneu al răsturnării întregii lumi, microuniversul din Siliştea-Gumeşti nemaiavând niciun factor de protecţie (simbolică) în faţa Istoriei: *Acum totul se făcuse mic. Grădina, caii, Moromete însuşi arătau bicisnici. Cerul deschis şi câmpia năpădeau împrejurimile.* **Încălcând legile Naturii (prin comercializarea salcâmului), Moromete se vede nevoit să se supună legilor Istoriei.**

✓ Dar spiritul independent ce caracterizează existenţa lui Moromete – *Domnule... eu totdeauna am dus o viaţă independentă* – îl determină să se izoleze de consătenii care acceptă tacit prefacerile istorice de neînţeles pentru el. De aceea, bătrânul Ilie se obişnuieşte



Scanned with OKEN Scanner

să vorbească singur fără a avea *un obiect precis şi nu se ferea dacă cineva din familie era pe aproape şi îl auzea, semn sigur acum de bătrâneţe cu deosebirea că expresia chipului şi privirea lui rămâneau foarte vii şi te fulgera din ochi reproşându-ţi cu mişcări din cap şi din umeri că eşti complice într-o istorie care să crezi tu că n-a aflat-o lumea şi nu vorbeşte....* Un astfel de monolog adresat lumii şi nimănui transformă **o scenă obişnuită** din volumul al doilea, partea a patra, când **Moromete sapă un şanţ în jurul şirei de paie** pentru a facilita scurgerea apei, într-o pledoarie pentru vechea lume. Alegându-şi ca receptor imaginar un anume Bâznaie, despre care Niculae i-a vorbit, Ilie se revoltă împotriva noii organizări socialiste ce intenţionează să elimine definitiv civilizaţia ţărănească: *Că tu vii şi-mi spui că noi suntem ultimii ţărani de pe lume şi că trebuie să dispărem... Şi de ce crezi că n-ai fi tu ultimul prost de pe lume şi că mai degrabă tu ar trebui să dispari, nu eu?... Eu nu zic asta, fiindcă prostul e dat şi el de Dumnezeu şi trebuie să trăiască şi el, dar nu sub denumirea de deştept, să nu se mai înţeleagă cine e, ci sub denumirea de prost, aşa cum l-a ştiut dintotdeauna lumea şi nu l-a pus niciodată în vârf...* De fapt, Moromete are o problemă, dincolo de schimbarea regimului, cu degradarea calitativă a lumii. El nu acceptă ca o instanţă impersonală (statul) să decidă destinele individuale şi să niveleze capacităţile diferite ale oamenilor. Mai precis, în volumul din 1967, **Moromete apare ca un ţăran cu criterii, trăind deziluzia că proştii iau locul deşteptilor şi conduc lumea.**

**4. Concluzie**

- În concluzie, prin *Morometii*, Marin Preda realizează o dublă demarcaţie: faţă de proza românească cu tematică rurală, scriind romanul deruralizării satului românesc, dar în acelaşi timp faţă de scrierile realist-socialiste, prin refuzul propagandei estetice, dar mai ales prin impunerea unei viziuni asupra lumii relativizate, ce permite împletirea a două perspective opuse, dar complementare – cea *realistă* (prăbuşirea lumii patriarhale) şi cea *utopică* (conservarea ei). Totodată, dezvoltarea temelor fundamentale – ***tradiţionale*** (familia, timpul, istoria, paternitatea) şi ***moderne*** (criza comunicării, singurătatea, înstrăinarea) – cunoaşte o abordare ambiguizantă, nimic nu mai e definitiv rău sau bun, totul devine conjunctural, individul se subordonează capriciilor Istoriei.

## ESEU ARGUMENTATIV

## PARTICULARITĂŢI DE CONSTRUCŢIE A PERSONAJULUI

Citat-suport: *Nu cumva este el însuşi în raport cu ceilalţi protagonişti un „marginal", o excepţie, un fel de ultim mohican al acelei filosofii de viaţă de care s-a legat perpetuarea vechilor valori ale satului românesc? Hotărât lucru, Moromete este cel din urmă ţăran, în acest roman al deruralizării satului.* (Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*)

**1. Ipoteză**

- Fie că este considerat *cel din urmă ţăran* autentic, fie că i se atribuie puteri mitice prin arta povestirii (Eugen Simion) sau este asociat de toţi monografii lui Marin Preda cu imaginea ficţionalizată a lui Tudor Călăraşu, tatăl autorului, ori este monumentalizat tendenţios de către



Scanned with OKEN Scanner

critica realist-socialistă drept *ţăranul-intelectual*, protagonistul din *Morometii* câştigă adeziunea tuturor în ceea ce priveşte plasarea sa în categoria personajelor de tip modern.

**2. Argumentare**

***– Argument I –***

- Un prim argument în acest sens e constituit de **instaurarea odată cu Ilie Moromete a unei noi tipologii a ţăranului român.** Spre deosebire de întreprinzătoarea Mara din romanul omonim al lui Slavici, de Ion, ţăranul obsedat de pământ imaginat de Liviu Rebreanu, sau de păstrătoarea de tradiţii Vitoria, din *Baltagul* lui Mihail Sadoveanu, capul de familie al Morometilor se remarcă prin **capacitatea sa de a valoriza latura spiritual-estetică a vieţii** în detrimentul celei pragmatic-materiale. Împroprietărit odată cu reforma agrară, Ilie consideră relaţia lui cu pământul a fi una neproblematică. El nici nu doreşte extinderea lotului şi nici exploatarea lui în scopuri comerciale, ci descoperă în pământ un garant al echilibrului său social şi interior, al păstrării unităţii familiei, în fond o certitudine a dăinuirii unei orânduiri străvechi.
- În consecinţă, **împlinirea lui provine tocmai din contemplarea lumii** prin intermediul căreia el nu se mai satură descoperind noi şi noi laturi revelatoare ale existenţei cotidiene. Iar această **bucurie de a trăi parcă în afara trecerii timpului** nu poate fi năruită nici măcar de faptul că familia sa nu-l înţelege. Spre exemplu, Ilie rămâne impasibil când Catrina îl caracterizează în mod direct drept **leneş şi nesătul de sporovăială**: *Lovi-o-ar moartea de vorbă, de care nu te mai saturi, Ilie! Toată ziua stai de vorbă şi beai la tutun şi mie îmi arde cămaşa pe mine.*
- Nu altfel reacţionează tatăl când fiii mai mari îl acuză că **nu are spirit practic**, mulţumindu-se să îşi afirme **condiţia superioară** prin tristeţile sau ironiile sale: *Curând însă Moromete [...] îşi dădu seama nu fără dezamăgire că cei trei băieţi ai lui, Paraschiv, Nilă şi Achim, nu văd niciun rost în aceste seri pierdute cu poveşti şi cu discuţii despre Maniu şi Brătianu.* De altfel, **statutul de om inteligent,** dotat, după cum observă cu surprindere familia, ***cu ciudatul dar de a vedea lucruri care lor le scăpau, pe care ei nu le vedeau***, îi conferă o poziţie aleasă în sat: Cocoşilă, Iocan sau Dumitru lui Nae refuză să înceapă dezbaterile politice din poiană până ce tovarăsul lor nu le citeşte şi interpretează articolele, iar Tudor Bălosu şi Jupuitu încep să deteste parlamentările iscate de Moromete când vine vorba de încheierea unei afaceri, respectiv de plata fonciirii. Până şi dezavantajele rezultate din **stilul său hâtru şi ironic** – de pildă, lipsa interlocutorilor (criza comunicării) – sunt răsturnate de spiritualul **ţăran „modern"** (*marginal, un fel de ultim mohican*, ar fi spus Nicolae Manolescu) în puncte pozitive: *Cineva îl întrebase odată în glumă de ce vorbeşte singur şi Moromete îi răspunse serios că asta e din pricină că n-are cu cine discuta, cu sensul că nimeni nu merită să-i asculte gândurile.*
- În acest mod chiar necazurile par a-şi pierde din consistenţă, Moromete făcând haz până şi de cele mai tragice momente ale vieţii şi pledând pentru o **pasivitate meditativă**: în timp ce Catrina se dă de ceasul morţii când căţelul Duţulache sustrage ultima bucată de brânză de pe masă, bărbatul găseşte de cuviinţă să o sfătuiască să-i dea apă, iar în momentul disperat al tăierii salcâmului el răspunde interogaţiilor lui Nilă cu formula celebră: *Într-adins îl tăiem, înţelegi? Aşa, ca să se mire proştii!* E vorba aici despre o **disimulare faţă de sine** la care Moromete apelează mai ales în situaţiile de criză. Deşi este realmente răvăşit de fuga copiilor, refuzând să mai privească lumea de pe prispă ori de pe stănoaga din faţa casei şi evitând cu desăvârşire să mai povestească cu vechii prieteni, atunci când – în volumul al doilea – consăteanul Scămosu îi confirmă complotul fiilor, bătrânul Moromete utilizează faţă de sine întocmai **strategia naivităţii ironice** pe care o punea în



Scanned with OKEN Scanner

joc în discuția cu oficialitățile: *Băieții mei, Scămosule, sunt bolnavi... Să fugă de acasă! De ce asta? Nu i-am lăsat eu să facă ce vor? Absolută, absolută libertate le-am lăsat! Dacă veneau și-mi spuneau: „Mă, noi vrem să fugim de-acasă", crezi că i-aș fi împiedicat eu, Scămosule? „De ce să fugiți frățioare?" le-aș fi spus. „Încet nu puteți să mergeți?"*

▪ Nimic nu-l mai ajută însă, odată expus, pe parcursul celui de-al doilea volum, capriciilor Istoriei. Căci, după ce familia îl părăsește – Catrina pleacă la Alboaica, fiica din prima căsătorie, Tita se mărită, Niculae urmează cursurile școlii de activiști de partid, iar Ilinca e obsedată de viitoarea ei cununie –, **lui Moromete nici izolarea** nu-i mai servește la nimic. Revoluția noii gândiri și viziuni socialiste pătrunde insidios în intimitatea protagonistului prin intermediul teoriilor mezinului Niculae. Cu toate că încearcă din nou să evite impactul unor idei străine de firea sa, efortul îi este zădărnicit atât de **conștiința paternității ratate** – niciun copil dintre cei șase nu îi preia viziunea asupra lumii –, cât și din cauza declinului vitalității sale, Niculae caracterizându-l retrospectiv ca unul ce **se credea *centrul universului***. Moromete nu ezită să-și proclame iluzoriul crez de viață până și pe patul de moarte: *Domnule... eu totdeauna am dus o viață independentă.*

***– Argument II –***

▪ De aici se naște un al doilea argument major în susținerea modernității personajului Ilie Moromete. **Țăran cu o lume interioară complexă,** acesta sintetizează într-un grad atât de înalt aspirațiile unei întregi clase sociale, astfel încât o instanță exterioară, cum este clasicul narator omniscient, se vede nevoită să accepte filtrarea realității brute prin ochii protagonistului. Pentru că Marin Preda scrie într-un moment în care romanul românesc ajunge la performanța de a face o demarcație clară între diversele perspective asupra unei realități unice. În acest mod, Ilie Moromete câștigă statutul de **reflector,** iar lumea, deși aflată în pragul crizei, își dezvăluie fețetele deloc întunecate. Prin urmare, pe lângă lumea reală, **personajul principal proiectează și o lume utopică** în care plăcerea de a povesti, discuțiile politice, disimulările, ironiile și contemplarea, viața trăită – în termenii lui Valeriu Cristea – *ca o joacă de oameni mari* conferă universului stabilitate și omogenitate. Iată de ce criticul Nicolae Manolescu e pe deplin îndreptățit să afirme că *Moromete este cel din urmă țăran, în acest roman al deruralizării satului.*

***– Argument III –***

▪ În fapt, întreaga existență a lui Ilie Moromete și, prin extensiune – având în vedere calitatea sa de reflector –, a întregii societăți țărănești din Siliștea-Gumești pot fi asemănate cu o joacă de-a înscenarea. Acestei tehnici a cărei modernitate e evidentă, criticul Vasile Popovici, în eseul *Eu, personajul*, i-a dat o denumire expresivă: ***dramatizarea epicului***, iar protagonistul implicat în act pe această scenă a lumii poartă numele de **personaj trialogic**. El își vede lumea interioară amenințată de prefacerile istoriei și construiește cu bună știință un zid protector din multiplele măști pe care le poartă în fața celorlalți.

✓ Un bun exemplu îl constituie faimoasa scenă de la poiana lui Iocan. Amenințat de scadența datoriei către bancă, nevoit să taie salcâmul și să îi plătească lui Jupuitu o parte din fonciire, expunându-se astfel blestemelor surorii Guica ce considera copacul o moștenire personală, ba chiar obligat să-și încalce principiile de viață acceptând plecarea lui Achim cu oile la București, Moromete își pregătește în amănunt intrarea în dezbaterea din curtea fierarului. El alege ca pretext ascuțirea a două seceri, se rade proaspăt și, ca o vedetă de cinema, își amână apariția determinând exclamațiile publicului *gălăgios și nerăbdător*. Fără



Scanned with OKEN Scanner

a-i oferi importanță, Moromete indică de la bun început poziția inferioară a auditoriului: — *Ce e, mă, ce v-ați adunat aicea?! se miră apoi când ajunse în poiana fierăriei. Bună dimineața!* După ce împarte în stânga și în dreapta o serie de ironii, acceptând la rândul său porția cuvenită, scoate ziarul *Dimineața* din chimirul prietenului Cocoșilă și, ca **un maestru de ceremonii**, permite deschiderea discuțiilor politice, dar și existențiale. Simpla lectură a presei devine un moment aproape ritualic: *Începu apoi să citească, deodată, cu un glas schimbat și necunoscut parcă ar fi ținut el un discurs celorlalți. Avea într-adevăr în glas niște grosimi și subțirimi ciudate cu opriri care scormoneau înțelesuri nemărturisite sau încheieri definitive care trebuiau să zdrobească de convingere pe cei care ascultau.* Acaparați de farmecul lecturii publice și al comentariilor intercalate, oamenii uită complet de necazurile zilnice.

▪ Iată cum dacă alte romane prezintă personaje-tip (monologice) sau actanți mai complecși (dialogici) care încep să-și conștientizeze convulsiile interioare prin contactul cu ceilalți, **personajul trialogic moromețian se folosește de alteritate pentru a-și ascunde intenționat interioritatea**. Moromete știe nu doar că vorbește cu cineva, ci și că monologurile/dialogurile sale se petrec în prezența unei a treia prezențe, absolut necesare în disimularea pe care o orchestrează. Fără să fi fost vreodată la teatru, Moromete dobândește **flerul unui adevărat artist**.

**3. Concluzie**

Așadar, construind o nouă tipologie de personaj rural – contemplativ, disimulat, inteligent –, Marin Preda are curajul să-i acorde lui Moromete funcția de reflector, în plus își asumă riscul de a experimenta tehnica inedită a *personajului trialogic*. Prin toate acestea, construcția protagonistului din Morometii marchează conștiința unui autor modern și produce o mutație decisivă în romanul românesc cu tematică rurală.

*Marin Preda*



Scanned with OKEN Scanner

# 2.1. PAȘOPTISMUL

## GRIGORE ALEXANDRESCU, *UMBRA LUI MIRCEA. LA COZIA*

### IDEI ŞI CONCEPTE LITERARE

**a. Paşoptism**

✓ „Istoriografia literară românească denumeşte perioada dintre 1820-1830 şi 1860-1865 cu termenul de *paşoptism*, care are avantajul că-i pune în lumină trăsăturile specifice (exaltare naţională, elan revoluţionar, militantism politic), dar cusurul că-i maschează afinităţile cu celelalte literaturi. În fapt, *paşoptismul* e un romantism [...] *structurat în funcţie de imperativele unui moment dramatic al luptei de eliberare naţională, cu accente luministe şi preromantice în etapa de început (1820-1840), mesianice şi sociale în etapa cristalizării depline (1840-1860), decepţioniste, criticiste şi realiste în etapa de epigonism şi destrămare (1860-1870).* (Paul Cornea, *Romantismul paşoptist. În căutarea specificului naţional*)

✓ Dacă Paul Cornea îi numeşte *oamenii începutului de drum*, iar Eugen Simion îşi intitulează volumul dedicat poeziei paşoptiste *Dimineaţa poeţilor*, Mircea Martin relativizează concepţia conform căreia paşoptiştii ar promova ideea începutului absolut (faptul că ei ar fi întemeietoii literaturii române). Criticul recunoaşte valoarea manifestă a faimosului îndemn al lui Ion Heliade Rădulescu – *Scrieţi, băieţi, numai scrieţi!* – ori a sentinţei adresate de Jules Michelet junilor aflaţi la Paris – *Fericiţi sunteţi voi, tinerilor români, în ţara voastră totul e de făcut...* –, însă constată caracterul de mesianism pozitiv al scrierilor paşoptiste: pe de o parte, scriitorii Revoluţiei de la 1848 nu resping în totalitate tradiţia, ba chiar se inspiră din folclorul românesc, iar, pe de alta, ei *nu mai cultivă o imagine idilică a Europei,* restrângând *până la implicit comparaţia cu Occidentul şi trecând direct la acţiuni reformatoare inspirate de exemplul acestuia.*

✓ Reprezentanţi: Vasile Alecsandri, Grigore Alexandrescu, Ion Heliade Rădulescu, Vasile Cârlova, Nicolae Bălcescu, Costache Negruzzi.

✓ Ideologia lor literară e sintetizată în 1840 de Mihail Kogălniceanu (vezi capitolul despre *Dacia literară*).

**b. Romantism Biedermeier**

✓ Concept impus de Virgil Nemoianu în studiul *Îmblânzirea romantismului*, care diferenţiază între două tipuri de romantism: *Romantismul Înalt* (1790-1815) şi *Romantismul Biedermeier* (1815-1848). Acesta din urmă se impune în literatura occidentală, ca o urmare a deziluziilor Revoluţiei napoleoniene, deoarece aceasta nu produsese niciun fel de exaltare metafizică, ci doar un profund sentiment al insecurităţii existenţei. Modelul social şi uman al etapei Biedermeier se fundamentează pe ideea decepţiei faţă de principiile romantice, acest curent fiind de acum valorizat prin latura sa pragmatică, umană. Astfel, Nemoianu enumeră o serie de trăsături ale Romantismului



Scanned with OKEN Scanner

Biedermeier: idilism, intimism, temperarea pasiunilor, înclinație spre moralitate, resemnare, valori domestice, confort spiritual, vagi atitudini ironice și militante. Estul Europei nu cunoaște manifestările Romantismului Înalt, ci doar cele Biedermeier – aici elementele clasice și iluministe se combină și se confundă cu cele romantice. Pașoptismul românesc este varianta autohtonă a Romantismului Biedermeier.

**c. Odă**

✓ Termenul – provenit din grecescul *ode* care înseamnă cântec – exprimă o poezie lirică în care sunt redate sentimente de admirație pentru o persoană, o idee sau un eveniment. La fel ca imnul, oda se fundamentează pe un stil retoric ce implică utilizarea invocației și a evocării. Există mai multe tipuri de ode: în funcție de tema abordată, odele pot fi clasificate în religioase, eroice, patriotice, erotice etc.

## ESEU STRUCTURAT

### TEMĂ ȘI VIZIUNE DESPRE LUME ÎN *UMBRA LUI MIRCEA. LA COZIA*

▪ Deși își ia numele de la evenimentele din 1848, mișcarea literară pașoptistă nu promovează un tip de literatură militantă, vizionară ori revoluționară, ci, mai degrabă – după cum observă Gheorghe Crăciun –, aduce în prim-plan o atitudine paseistă, clasicizantă, regresivă. Reprezentanți marcanți ai mișcării social-politice care a dat naștere revoluției din țările române de la mijlocul veacului al XIX-lea, scriitori ca Ion Heliade Rădulescu, Nicolae Bălcescu sau Vasile Alecsandri nu manifestă și în creațiile lor estetice un spirit la fel de protestatar. Prin urmare, între concepțiile lor politice, ideologice, sociale și viziunea artistică despre lume se instaurează o ruptură. Mai precis, la acea dată pașoptiștii nu dețin la început nici măcar cultura artistică necesară instaurării unor grandioase fantezii și viziuni revoluționare, din moment ce influențele estetice vin simultan dinspre clasicism, iluminism, realism incipient și nu doar dinspre romantismul european. De fapt, are dreptate Virgil Nemoianu când afirmă – în studiul său *Îmblânzirea romantismului* – că perioada din literatura română cuprinsă între 1830 și 1860 se aseamănă izbitor cu *Romantismul Biedermeier* manifestat în întreaga cultură europeană a primei jumătăți de secol al XIX-lea.

▪ În acest sens poate fi interpretată și **viziunea despre lume** propusă de Grigore Alexandrescu în *Umbra lui Mircea. La Cozia*, poezie publicată în revista *Propășirea*, în 1844.

**1. Încadrarea într-o tipologie**

▪ Dacă prin caracterul de meditație al poeziei, precum și prin tema istorică ori prin invocații și exclamații retorice creația poate fi subsumată romantismului, dimensiunea de odă amintește de clasicism, iar accentul pus pe valoarea formativă a științelor și a artelor trimite la idei iluministe. Așadar, departe de a fi un manifest poetic revoluționar, textul lui Alexandrescu rămâne o pledoarie, nuanțată critic pe alocuri, pentru figurile marcante ale trecutului, respectând înclinația paseistă a **creațiilor pașoptiste** din literatura română.

▪ De exemplu, în *Umbra lui Mircea. La Cozia* regenerarea mărețului domnitor nu se produce pentru a prelua atribuții revoluționare *în prezent*, ci mai mult cu scopul de a da un exemplu



Scanned with OKEN Scanner

contemporanilor că *faptele de mirare* pot fi realizate şi cu *mijloace slabe*. De aceea, versul cel mai militant din poezie: *Transilvania-l aude, ungurii se înarmez*, nu cheamă, de fapt, la luptă, din moment ce strofele următoare condamnă războiul, folosind imaginea lui Mircea cel Bătrân doar dintr-o raţiune didactică – domnitorul este un punct de echilibru până şi pentru elementele naturii: *Mircea! îmi răspunde dealul; Mircea! Oltul repetează./Acest sunet, acest nume valurile-l primesc;/Unul altuia îl spune; Dunărea se-nştiinţează,/Şi-ale ei spumate unde către mare îl pornesc.*

**2. Tema textului prin referire la două idei/imagini poetice**

- Chiar **tema** poeziei – cea a istoriei naţionale – nu urmează o dezvoltare clasică, în sensul că Alexandrescu nu abordează un eveniment istoric, ci motivul central pe care se construieşte viziunea despre lume e constituit de exemplaritatea trecutului. Prin urmare, Mircea apare în ipostaza de *fantomă/umbră*, iar **momentul întruchipării domnitorului** se constituie într-o autentică epifanie. Într-o atmosferă nocturnă, tipic romantică, în *ceasul nălucirei*, privitorul care admiră Mănăstirea Cozia resimte un *fior* parcă din altă lume. Tensiunea crescândă – după cum se poate remarca şi la nivel formal, datorită numeroaselor puncte de suspensie din strofele II-IV – îl determină pe subiectul liric să apeleze la o serie de exclamaţii şi interogaţii retorice prin care să poată reda mirarea, chiar spaima ce-l cuprind: *Ascultaţi...! marea fantomă face semn ...dă o poruncă...*
- Astfel, cel pe care mintea umană nu-l poate recunoaşte şi de a cărui prezenţă află de la *deal, Olt şi mare* îşi justifică ivirea prin faptul că, la fel ca paşoptiştii, a experimentat efectele unui destin nedrept: supunerea faţă de o forţă străină. În ciuda condiţiei de asuprit, Mircea a câştigat un loc însemnat în istoria naţională, un *nume scump şi nepătat*, tocmai pentru că a avut înţelepciunea să folosească puţinele mijloace deţinute cu scopul împlinirii unui ideal naţional. Nici măcar încununarea eforturilor sale pare să nu conteze pentru subiectul liric – *Pricina, nu rezultatul, laude ţi-a câştigat* –, iar această atitudine reprezintă un îndemn adresat contemporanilor că nemurirea poate fi obţinută nu doar prin glorioase victorii, ci şi prin dăruirea totală pentru împlinirea unui deziderat nobil.

**3. Elemente ale textului poetic semnificative pentru ilustrarea viziunii despre lume**

- Aşa cum anunţam, viziunea paseistă despre lume promovată de *Umbra lui Mircea. La Cozia* se construieşte prin aglomerarea câtorva specii lirice – meditaţie, odă, pastel – şi prin combinarea de motive literare preluate din imaginarul romantic, clasic şi iluminist. Iar această suprapunere de modalităţi poetice influenţează textul lui Grigore Alexandrescu la toate nivelurile sale.
  - ✓ În primul rând, încă din **titlu** poetul evidenţiază forţa revelatoare a trecutului şi a monumentului măreţ, declanşator de reverie – Mănăstirea Cozia. Se extrage astfel din medievalitatea legendară figura hiperbolizată a domnitorului ca demn exemplu pentru contemporaneitatea revoluţionară paşoptistă. De aceea, până şi imaginea – *umbra* – lui Mircea primeşte o anume consistenţă ce acoperă un întreg spaţiu.
  - ✓ În al doilea rând, tot de promovarea trecutului ca exemplu ţine şi modul de structurare a poeziei pe baza **relaţiilor de opoziţie şi de simetrie**. De pildă, secvenţele poetice sunt ordonate în funcţie de antiteza, de natură romantică, dintre trecutul mitizat şi prezentul decăzut. Dacă domnitorul Ţării Româneşti este prezentat prin intermediul hiperbolei – *un uriaş* –, contemporaneităţii îi este asociată debilitatea: *Greutatea ei* [a armurii lui Mircea] *ne-apasă, trece slaba-ne măsură.* Mai mult, caracterul de apariţie revelatoare a fantomei domnitorului este sugerat şi de timpul limitat în care se manifestă. Pentru că finalul poeziei



Scanned with OKEN Scanner

se construieşte în simetrie cu incipitul textului, relevându-se o anume circularitate prin care se revine la cadrul iniţial, cu scopul de a remarca încă o dată rolul lui Mircea în calitate de figură exemplară a trecutului, chiar în opoziţie cu trecutul decăzut.

✓ De asemenea, pentru conturarea imaginii monumentale a lui Mircea, Grigore Alexandrescu utilizează ca **trop** central hiperbola, menită să dubleze efectul dat de antiteza dintre trecut şi prezent: *Ascultaţi...! marea fantomă face semn... dă o poruncă.../Oştiri, taberi fără număr împrejuru-i înviez.../Glasul ei se-ntinde, creşte, repetat din stâncă-n stâncă,/Transilvania-l aude, ungurii se înarmez.*

✓ Nu în ultimul rând, **elementele de recurenţă** din poezie sunt reprezentate de exclamaţiile şi interogaţiile retorice, care, pe lângă conferirea caracterului de odă, evidenţiază **motivele** centrale ale textului – *umbra* ca ipostază a gloriosului erou medieval şi *monumentul* măreţ, Mănăstirea Cozia, ctitorită chiar de el.

**4. Concluzie**

▪ În concluzie, atât la nivel formal – prin combinarea elementelor romantice, clasice şi iluministe –, cât şi în ceea ce priveşte viziunea paseistă despre lume, *Umbra lui Mircea. La Cozia* se integrează în lirica paşoptistă. Totodată, valoarea literară a poeziei lui Grigore Alexandrescu infirmă prejudecata conform căreia urmarea imperativului formulat de Ioan Heliade Rădulescu – *Nu e vreme de critică, copii, e vreme de scris; să scrieţi cât veţi putea şi cum veţi putea* – ar putea da naştere unei infuzii de creaţii mediocre. De fapt, autentica revoluţie produsă de scriitorii paşoptişti constă – aşa cum s-a văzut – nu în producţia versificată a ideologiei revoluţionare paşoptiste, ci în conştientizarea necesităţii naşterii unei literaturi atât originale, cât şi naţionale. Nu întâmplător Paul Cornea i-a numit pe paşoptişti *oamenii începutului de drum*.

*Grigore Alexandrescu*



Scanned with OKEN Scanner

# 2.2. ROMANTISMUL

## MIHAI EMINESCU, *SCRISOAREA I*, *FLOARE ALBASTRĂ*, *DE-AȘ AVEA...*, *PE LÂNGĂ PLOPII FĂRĂ SOȚ*

### IDEI ŞI CONCEPTE LITERARE

**a. Romantism**

✓ Curent literar manifestat în secolul al XVIII-lea în Anglia şi Germania şi în secolul al XIX-lea în Franța, Italia şi Spania ca o reacție la adresa clasicismului. Se caracterizează prin supremația sentimentului asupra rațiunii, prin nevoia de a evada din realitatea constrângătoare a lumii fizice în vis, exotism, trecut, mister sau fantastic. Astfel, cultul *eului*, al lumii interioare, al subiectivității, sensibilității şi imaginației devine obsesia scriitorilor romantici.

✓ Opinii critice despre romantism:

➢ *Individul romantic este utopia unui om complet anormal (excepțional), dezechilibrat şi bolnav, adică cu sensibilitatea şi intelectul exacerbate la maxim, rezumând toate aspectele spirituale de la brută la geniu. [...] Romanticul este maladiv, infirm, tuberculos, nebun, orb, lepros, atribuindu-i-se utopic o complexitate senzorială şi sufletească mai mare decât cea pe care aceşti bolnavi o au în realitate. [...] Starea romantică e visarea, coşmarul. [...] Romanticul e subom sau supraom, înger sau demon. Romanticul consumă gin, opiu, ori bea apă din* [râul] *Lete, fiindcă el are nevoie ori de excitante, ori de analgezice, ca să suporte sau să uite infernul vieții. Romanticul e independent, revoluționar.* (G. Călinescu, „Clasicism, romantism, baroc", în *Principii de estetică*)

➢ În culturile europene occidentale se remarcă evoluția de la neoclasicism/iluminism (în prima jumătate a secolului al XVIII-lea) la Romantismul Înalt (1790-1815), iar mai apoi la Romantismul Biedermeier (1815-1848). Romantismul Înalt e caracterizat de: radicalism ideologic, vizionarism, simț cosmic, integrarea contrariilor, misticism, intensitate pasională. Unicul reprezentant al Romantismului înalt din cultura română este – cu un decalaj de peste cinzeci de ani – Mihai Eminescu. Restul autorilor epocii (paşoptiştii) – ca de altfel în întreaga literatură est-europeană – aparțin fazei Biedermeier (după Virgil Nemoianu, *Îmblânzirea romantismului*).

➢ *Dintr-un tumult de îndoieli chinuitoare au început să apară convingeri noi ce nu puteau fi reduse la nişte simple formule: credința în primatul imaginației, în potențialitatea intuiției, în importanța sentimentelor şi a integrității afective şi, mai presus de orice, în identitatea şi unicitatea valorii fiecărei ființe umane în universul veşnic schimbător.* (Hugh Honour, *Romantismul)*

✓ Reprezentanți: W. Wordsworth, S.T. Coleridge, G. Byron, W. Blake, J. Keats, P.B. Shelley, W. Goethe, Novalis, Hölderlin, V. Hugo, A. Lamartine, M. Eminescu.



Scanned with OKEN Scanner

**b. Idealism**

✓ Atitudine filosofică-existențială ce afirmă primordialiatea spiritului/a ideii asupra materiei. Idealiștii romantici ajung să susțină nu doar superioritatea spiritului, ci chiar să nege realitatea existenței materiei, tot ceea ce există în lume fiind doar produsul conștiinței subiective.

**c. Idilism**

✓ Viziune despre lume ce pune în evidență un model uman în care predomină buna-cuviință, ordinea, liniștea, modestia, acțiunea coerentă. La o primă vedere, un astfel de univers imaginar – apărut ca reacție la pulsiunile dezechilibrante ale romantismului – ar putea părea utopic. Însă Virgil Nemoianu – în studiul *Micro-Armonia. Dezvoltarea modelului idilic în literatură* – constată că idila nu promovează o „tihnă fără griji", ci, dimpotrivă, are nevoie de amenințarea unei forță negative pentru a se putea institui/diferenția.

**d. Pesimism**

✓ Tendință filosofică potrivit căreia răul și suferința predomină în univers și nu pot fi înlăturate. În cazul scriitorilor romantici pesimismul – așa cum e teoretizat de Schopenhauer – devine mai mult un construct mental care justifică, odată în plus, necesitatea evadării din realitatea limitativă.

**e. Ironie romantică**

✓ Formă a persiflării, a batjocurei, cu efecte distructive, ce subminează o întreagă situație sau comportament. Niciodată romanticii nu ironizează cu scopul de a produce umorul ori pentru a moraliza, ci în vederea pulverizării obiectului/subiectului vizat. Ironia romanticilor e adesea grotescă, defectele ironizatului fiind hiperbolizate până la a-l transforma în ceva monstruos.

**f. Univers compensatoriu**

✓ Realitate imaginară (plasată în trecut, într-un spațiu magic, în iubire, natură sălbatică sau vis) în care subiectul se izolează de absurditatea realității exterioare.

**g. Om de geniu**

✓ Personaj romantic care în concepția filosofului I. Kant este singura ființă capabilă să mai spere la cunoașterea absolută a universului. Prin urmare, fiindu-le superior celorlalți muritori, el se izolează de societate, trăind mai mult în lumea închipuirii și a sferelor. Criticul D. Popovici compară geniul eminescian *cu figura titanului* promovat de Byron sau Shelley: *Simbol al spiritului de revoltă și al năzuinței de libertate, titanul, asemenea demonului, se caracterizează printr-o acțiune socială având ca scop distrugerea ordinii stabilite.* Totuși, Eminescu e influențat de experiența dezamăgitoare a vieții și de pesimismul filosofiei schopenhaueriene și își îndepărtează omul de geniu de modelul titanic al poeților englezi: *Geniul lui Eminescu se caracterizează prin evoluția lui pe planul infinitului, prin vastitatea perspectivelor sale. În timp ce titanul, care ar trebui să rămână în cuprinsul omenirii, dinamizând-o, ridicând-o, ducând-o către forme noi de viață, geniul ajunge să se izoleze de această omenire, să-și convertească firea lui activă într-o fire contemplativă* (D. Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu*).



Scanned with OKEN Scanner

**h. Antiteză**

✓ Termen provenit din grecescul *antithesis* (opoziție) care dă numele unei figuri de stil – specifică, cu precădere, romantismului – ce constă în apropierea a doi termeni opuși pentru a le pune mai eficient în valoare caracteristicile distincte.

**i. Cosmogonie**

✓ Conform DEX-ului, termenul desemnează acea ramură a astronomiei care se ocupă cu studiul originii și evoluției corpurilor cerești. În cazul lui Eminescu, dimensiunea științifică este secundară, poetul fiind interesat de nașterea, evoluția și moartea universului dintr-o perspectivă ce combină mitologia, filosofia sau chiar religia.

## ESEU ARGUMENTATIV

## TRĂSĂTURI ALE ROMANTISMULUI ÎN *SCRISOAREA I*

Citat-suport: *„Este, în fine, și un* mit al poeziei *care se manifestă sub două înfățișări: prima e directă, explicită (poezia ca temă de reflecție în poem; poetul care pune «haine de imagini pe cadavrul trist și gol»), iar a doua – și aceasta este esențială – este indirectă, ca expresie a unei muzicalități interioare profunde, [...] o muzică inconfundabilă, care devine semnul de identitate al eminescianismului; ideile, stările de suflet, un mod de a fi în lume, viziunile, miturile de care am vorbit până acum*[*]*, toate vin și se pierd într-un discurs esențialmente muzical"* (Eugen Simion, Prefață *la volumul* M. Eminescu, Opere, I).

**1. Ipoteză**

▪ Probabil cea mai interesantă metaforă critică cu privire la romantism îi aparține criticului american M. H. Abrams și este enunțată în studiul *Oglinda și lampa* (1953), dedicat acestei orientări ideologice, artistice, literare, ce se manifestă în Europa la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui de-al XIX-lea (aproximativ 1780-1820). Astfel, autorul consideră că până la romantism literatura poate fi asemănată cu o *oglindă* în care se proiectează realitatea exterioară. Însă, odată cu acest curent cultural, poezia și proza ajung să se raporteze diferit la lumea exterioară, având efectul unei *lămpi*, ce reflectă/pune în lumină mai mult interioritatea artistului decât ceea ce se află în afara lui. Prin urmare, romantismul se axează pe multitudinea de perspective asupra realului, opunându-se polemic raționalității și lucidității de tip clasic ce impun niște norme rigide creației artistice, degenerând într-o reprezentare univocă a lumii obiective. Respingând, așadar, clasicismul cu universul său rațional limitat, concepția romantică aduce o adevărată revoluție a individualității, a sentimentelor unice și irepetabile, dar și a imaginației îndreptate spre surprinderea misterelor fundamentale pentru orice existență. În consecință, noul creator, precum și personajele, respectiv măștile sale poetice, înfățișează o serie de inadaptați, de revoltați sau de neînțeleși. Cu toate că, la prima vedere, funcția lor socială este nulă, concepția acestora despre existență având

[*] Celelalte șapte mituri identificate de Eugen Simion în poezia eminesciană sunt: *mitul nașterii și morții universului, mitul istoriei, mitul dascălului* (înțeleptul, magul), *mitul erotic, mitul oniric, mitul întoarcerii la elemente, bazat pe ideea „recosmicizării" omului* și *mitul creatorului* (*„poziția și rostul creatorului în raport cu celelalte experiențe ale sufletului"*).



Scanned with OKEN Scanner

prea puțin de-a face cu viața politică de exemplu, încrâncenarea cu care ei se opun instituțiilor tradiționale îi transformă în adevărate simboluri ale revoluțiilor ce se manifestă peste tot în Europa acelei perioade.

- În momentul în care cultura română preia ideile romantice, accentul cade mai mult pe caracterul pragmatic-revoluționar al ideologiei curentului decât pe adoptarea unor modalități de construcție literară. E cazul grupării pașoptiste ce folosește principii romantice pentru justificarea propriei atitudini național-revoluționare. De aceea, la începuturile sale, romantismul românesc este mai mult social decât literar.
- Abia odată cu poezia lui Mihai Eminescu se poate vorbi despre o reîntoarcere spre fundamentele artistice ale noii orientări, consumate în Occident de cel puțin patruzeci de ani. Și dacă în primii ani de creație poetul se lasă influențat de entuziasmul pașoptist, având la rândul său o vocație a începutului – subiectul liric se ipostaziază adesea într-un bard chemat să lumineze națiunea –, textele sale de maturitate conțin tot mai multe referințe la relația ce se stabilește între creator și opera sa. În acest sens, Eugen Simion este îndreptățit să identifice printre cele șapte mituri ale universului imaginar eminescian și mitul poeziei. Pentru că **în lirica lui Mihai Eminescu pot fi regăsite tot mai multe fragmente de artă poetică – *poezia ca temă de reflecție în poem* și *poetul care pune „haine de imagini pe cadavrul trist și gol”* –, dar și o anume conștiință a construcției poetice ce-l determină pe criticul amintit să observe că *viziunile și miturile sale, toate vin și se pierd într-un discurs esențialmente muzical.***
- Reprezentativ în acest sens este poemul *Scrisoarea I*, în care Eminescu comprimă majoritatea temelor, motivelor, atitudinilor poetice, precum și particularitățile de construcție a universului său liric. **Așa că, mai mult decât faimosul poem *Luceafărul*, prima *scrisoare* eminesciană, publicată în 1881, conține o poetică aproape explicită a romantismului eminescian.**

**2. Argumentare**

***– Argument I –***

- Pe de o parte, dacă ar fi să preluăm sintagmele lui Eugen Simion, ***Scrisoarea I* combină aproape toate miturile de sorginte romantică ale creației eminesciene: mitul poeziei, cel al nașterii și morții universului, mitul dascălului/înțeleptului/magului, mitul oniric și nu în ultimul rând mitul creatorului.** În funcție de aceste constante ale liricii lui Mihai Eminescu se ordonează și cele cinci secvențe poetice ale poeziei (primele trei și ultima constituie meditația filosofică pe tema relației dintre timp și cunoaștere, iar a patra conturează satira la adresa societății contemporane și a posteriorității).

  ✓ Astfel, primul tablou – versurile 1-6 – reprezintă un preambul al întregului poem, descriind **ieșirea din lumea reală și trecerea în cea a visului**. Mai precis, timpul fizic, cronologic – simbolizat de elemente ca *sara* și *ceasorniul* – este înlocuit de o durată imaginară, sugerată de metafora *noaptea amintirii,* în care durerile, problemele, preocupările cotidiene sunt simțite ca realități interioare, iluzorii. Totodată, interesantul joc al mărcilor eului liric marchează și faptul că această nouă realitate a visului coincide cu intrarea în starea poetică. Pentru că, după cum observă Tudor Vianu, pornind de la motivul contemplației din incipitul *Scrisorii I*, primele șase versuri implică o metamorfoză a formelor instanței lirice: verbul de persoana I singular *suflu* este înlocuit cu o persoana a II-a, *dai,* care apoi devine persoana I plural, *simțim*, pentru a induce ideea tranziției de la individual la universal, anume extinderea relevanței concepției poetice la nivelul întregii umanități.



Scanned with OKEN Scanner

✓ De aceea, în al doilea tablou al poemului – versurile 7-38 – luna devine un simbol al viziunii poetice prin care existenţele concrete îşi relevă adevărata lor natură. În acest sens, luna eminesciană poate fi asemănată cu *lampa* lui Abrams, ce dezvăluie esenţa fiinţei umane dincolo de aparenţele sociale. De fapt, indiferent de statut, oamenii sunt egali în faţa morţii – *deopotrivă-i stăpâneşte raza ta şi geniul morţii* –, singura diferenţa provenind din puterea fiecăruia de a conştientiza/reflecta la efemeritatea propriei condiţii. Prin urmare, **gânditorul/bătrânul dascăl** se distinge de ceilalţi tocmai datorită dispoziţiei sale pentru dezlegarea misterelor universului – *Noaptea-adâncă-a veşniciei el în şiruri o dezleagă.* Conceput în manieră romantică drept un inadaptat şi un exclus social – haina îi este *roasă în coate*, mediul de viaţă este ostil (*Şi de frig la piept şi-ncheie tremurând halatul vechi*) –, înţeleptul eminescian reuşeşte să stăpânească cosmosul, deci şi trecerea spre moarte, prin puterea gândirii sale: *Universul fără margini e în degetul lui mic* [...] *el sprijină lumea şi vecia într-un număr.*

✓ Totuşi, tocmai din acest preaplin al conştiinţei de sine se naşte şi drama existenţei sale. Influenţat la rândul său de efectele revelatoare ale *lunii-lampă* – *Pe când luna străluceşte peste-a tomurilor bracuri/Într-o clipă-l poartă gândul îndărăt cu mii de veacuri* –, omul de geniu ajunge în cel de-al treilea tablou poetic – versurile 39-86 – să dezvăluie şi latura sa limitat-umană. Când încearcă să materializeze în cuvinte **viziunile sale despre naşterea, evoluţia şi stingerea lumii**, bătrânul dascăl nu poate decât să constate iluzoriul şi vanitatea întregului său demers: *căci e vis al nefiinţei universul cel himeric.* De altfel, meditaţia sa cosmogonică se construieşte pe o enumerare de negaţii – *fiinţă nu era, nici nefiinţă [...] n-a fost lume pricepută, nici minte s-o priceapă* –, de paradoxuri – *nu s-ascundea nimica, deşi tot era ascuns* – ori de întrebări retorice – *Fu prăpastie? Genune? Fu noian întins de ape?* –, menite să demonstreze incapacitatea minţii şi a limbajului umane de a reda haosul primordial, sugerat de metafora *eterna pace*, adică acel moment de dinainte de naşterea omului sau a limbajului. Iar imposibilitatea fiinţei umane de a asuma *dorul nemărginit* – acea *voinţă oarbă de a trăi* pe care Schopenhauer o consideră fundamentul originar al vieţii – determină şi statutul ei mediocru, lipsit de importanţă, redat de Eminescu în note elegiace: *Iar în lumea asta mare noi, copii ai lumii mici,/Facem pe pământul nostru muşuroaie de furnici.* Aşa că macrocosmosul îşi continuă, din perspectiva cugetătorului eminescian, drumul său neabătut spre moarte, revenind la *eterna pace* iniţială.

✓ Pe acest fond al descrierii inutilităţii unei vieţi marcate de ireversibila trecere a timpului, în cea de-a patra secvenţă poetică – versurile 87-144 –, inclusiv demersul creator al bătrânului dascăl se dezvăluie drept un simplu univers compensatoriu, atât contemporaneitatea, cât şi posteritatea nefiind capabile să valorifice revelaţiile ştiinţifice ale acestuia. În consecinţă, destinul idealistului cugetător dă naştere unei **ironii tipic romantice** ce degenerează în **satiră socială**.

✓ Construită simetric cu prima secvenţă, cea de-a cincea – versurile 145-156 – reface cadrul natural romantic nocturn, însă de această dată *luna* nu conduce spre reflectarea poetică a universului interior, ci confirmă, din nou, relevanţa trăirilor şi meditaţiilor interioare pentru întreaga umanitate prin versurile-laitmotiv: *deopotrivă-i stăpâneşte raza ta şi geniul morţii!*



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

*– Argument II/Argument III –*

- Pe de altă parte, dacă toate aceste secvenţe poetice sunt construite la nivel tematic pe baza miturilor identificate de Eugen Simion, la nivelul formei ele respectă un alt principiu romantic, **hibridizarea speciilor**, justificat prin credinţa că viziunile complexe, totalizatoare asupra lumii nu pot fi enunţate de o specie pură, cum se întâmplă în clasicism.
- Totuşi, fragmentele de meditaţie filosofică, de elegie, de pastel sau de satiră sunt unificate de Mihai Eminescu printr-un procedeu, la rândul lui, eminamente romantic: **antiteza dintre real şi ideal**. De exemplu, incipitul şi finalul *Scrisorii I* includ opoziţia dintre exterioritate şi interioritate, dintre timpul fizic şi cel oniric, iar tabloul al treilea se bazează pe antiteza dintre fiinţă şi nefiinţă. Mai mult, satira socială din tabloul al patrulea este construită tot în jurul unei dihotomii romantice, între omul de geniu şi fiinţa comună. Aici pesimismul schopenhauerian se combină cu versurile gnomice (care exprimă adevăruri general-valabile) pentru a sugera limitele unei lumi meschine în care *soarta oarbă* şi ignoranţa oamenilor egalizează în mediocritate întreaga existenţă. Cu toate că bătrânul dascăl crede în impactul scrierilor sale – *al meu nume o să-l poarte/secolii din gură-n gură* –, egoismul şi ipocrizia urmaşilor vor determina anularea superiorităţii sale, creatorul fiind asimilat ca unul asemenea celorlalţi: *Neputând să te ajungă, crezi c-or vrea să te admire?/Ei vor aplauda desigur biografia subţire/Care s-o-ncerca s-arate că n-ai fost vrun lucru mare,/C-ai fost om cum sunt şi dânşii...*

*– Argument IV –*

- Nu în ultimul rând, revenind la afirmaţia critică a lui Eugen Simion, pe lângă toate elementele romantice identificate pe parcursul acestui eseu, ***Scrisoarea I* eminesciană conţine şi o perspectivă asupra poeziei ca *discurs esenţialmente muzical***. În stilul creaţiilor de maturitate, Mihai Eminescu marchează o evoluţie de la figurile de stil ale retorismului vizionar romantic spre figurile de construcţie (enumeraţia, repetiţia, interogaţia, invocaţia, antiteza, simetria) sau spre cele de sunet (aliteraţia sau asonanţa). Vrând parcă să recupereze sensurile primordiale ce scapă limbajului uman, Eminescu potenţează latura muzicală a poeziei. De pildă, începutul şi sfârşitul poeziei, desfăşurate într-un cadru nocturn ce are în centru motivul lunii, cuprind intrarea şi ieşirea din starea poetică, unde nu atât cuvintele contează, cât inducerea unei muzicalităţi incantatorii. De asemenea, atunci când bătrânul dascăl încearcă să imagineze haosul primordial, pe când nici gândirea, nici limbajul uman nu se născuseră, accentul cade, din nou, pe surprinderea imponderabilităţii universului. Astfel încât, printr-o serie de negaţii, paradoxuri şi întrebări retorice, poetul caută o exprimare cât mai asemantică, reiterând stilul solemn şi lapidar al scrierii indiene *Rig-Veda*. În acest mod, *Scrisoarea I* dezvăluie faptul că actul creator în general, cel poetic în special, nu poate fi conceput doar printr-o poetică explicită, formulată în noţiuni abstracte, ci implică o redare a inefabilului muzical al lumii.

**3. Concluzie**

- În concluzie, *Scrisoarea I* rămâne una dintre cele mai nuanţate dezvoltări literare a ideilor romantice asumate de Mihai Eminescu. Combinând marile mituri de factură romantică ale imaginarului poetic eminescian, precum şi diverse specii literare ca expresie a pluralităţii de sentimente ce marchează orice spirit romantic, poemul din 1881 reuşeşte chiar performanţa caracteristică moderniştilor de a implica până şi o viziune artistică despre funcţiile şi rolul creaţiei poetice. În acest sens, Eugen Simion este îndreptăţit să identifice un *mit al poeziei* în opera eminesciană.

Pentru că, deşi nu aduce salvarea – poetul fiind conştient de absurditatea unui univers din care demiurgul s-a retras în nefiinţă –, întoarcerea poeziei spre propriile mecanisme compoziţionale conferă actului creator şansa evadării tipic romantice în imaginaţie şi vis.

## ESEU ARGUMENTATIV

### TEMĂ ŞI VIZIUNE DESPRE LUME ÎN *SCRISOAREA I*

Citat-suport: *„Un fapt izbitor: obişnuit, în centrul poeziilor lui Eminescu stă un simbol reprezentând o tipică valoare ideală”.* (D. Caracostea, *Simbolurile lui Eminescu*)

**1. Ipoteză**

- Fără a putea vorbi de o cauzalitate directă, de multe ori viziunea despre lume a unui scriitor păstrează destule legături cu transformările ideologice şi de mentalitate ale societăţii în care s-a născut. De pildă, în cazul lui Mihai Eminescu adoptarea ideilor romantice – la jumătate de secol după ce în Europa Occidentală curentul îşi epuizase formele de manifestare – nu poate fi înţeleasă decât printr-o strictă contextualizare a influenţelor. Astfel, după cum afirmă Ioana Em. Petrescu în studiul *Eminescu – poet tragic*, începând cu a doua etapă de creaţie (aproximativ 1870), **poetul – influenţat de lecturile filosofice din Kant şi Schopenhauer – ajunge să conştientizeze criza gândirii moderne pe care o explică prin pierderea credinţei**: *Nu mai e vorba [...] de înstrăinarea în această lume a exilaţilor romantici care se revendică de la o patrie celestă, ci de pierderea patriei cosmice – gândirea nu mai descoperă divina raţiune muzicală a lumii, ci absurditatea existenţei.* De aceea, ultima etapă de creaţie – perioadă când poetul concepe şi publică *Luceafărul*, ciclul *Scrisorilor, Glossă, Odă în metru antic* – descrie o *conştiinţă tragică a existenţei într-un univers în care zeii s-au refugiat în nefiinţă, dar condamnă lumea să existe*, subiectul liric eminescian moştenind *singurătatea absolută a zeului şi destinul creatorului de lumi.*
- Mai mult, după cum sugerează şi poemul *Scrisoarea I* (1881), axat pe tema creaţiei într-o lume ce se îndreaptă ireversibil spre moarte, doar omului de geniu îi este dat să cunoască iluzoriul oricărei întreprinderi umane de a se sustrage *geniului morţii*. Totuşi, în ciuda hiperlucidităţii sale, creatorul eminescian rămâne un iluzionat romantic ce speră să-l înlocuiască pe demiurgul retras, chiar cu preţul propriei sale extincţii. În acest sens se justifică şi opinia lui Dumitru Caracostea că *în centrul poeziilor lui Eminescu stă un simbol reprezentând o valoare tipic ideală.*

**2. Argumentare**

***– Argument I –***

- În primul rând, prin imaginea bătrânului dascăl, Mihai Eminescu reuşeşte să impună o concepţie despre lume – necanonică la vremea respectivă – conform căreia **existenţa universului se justifică numai prin proiecţiile subiectivităţii, chiar dacă ele sunt artificiale şi iluzorii**. De altfel, această abordare de factură kantiană îl obsedează pe poet încă din perioada studiilor vieneze. Spre exemplu, într-o notă marginală pe care, atunci când antologhează opera eminesciană, Perpessicius o trece la capitolul *Moloz*, tânărul Eminescu îşi afirmă neîncrederea în obiectivitatea realităţii,



Scanned with OKEN Scanner

considerând că întregul univers reprezintă o consecință a propriei viziuni: *Trecutul când n-am fost, viitorul când n-oi fi; există ele? nu; fiindcă eu (sunt) exist, sufletul lumei este eu. Fără eu nu există timp, nu există spațiu, nu există Dumnezeu, fără ochi nu e lumină, fără auz nu e cântec; ochiul e lumea, auzul e cântecul,* ***eu e Dumnezeu***. Pe acest fond, ideile romantice sunt preluate cu ușurință de poetul român, întreaga sa creație poetică devenind un rezultat al primatului sentimentului și al fanteziei creatoare asupra normelor rigide ale unei realități pe care o consideră restrictivă. Tocmai de aceea, cugetătorul din *Scrisoarea I* își dovedește superioritatea prin capacitatea sa de a trece dincolo de aparențele cotidianului. Acel *calcul fără capăt* ce îi permite să prindă *universul fără margini în degetul lui mic* nu exprimă decât conștiința că înțelegerea existenței e sinonimă întoarcerii spre sine. În ciuda precarității condiției sale din perspectiva spiritelor comune – *Și de frig la piept și-ncheie tremurând halatul vechi,/Își înfundă gâtu-n guler și bumbacul în urechi;/Uscățiv așa cum este, gârbovit și de nimic* –, personajul eminescian devine un concurent al demiurgului, de vreme ce depășește condiționările temporale – *căci sub frunte-i viitorul și trecutul se încheagă* –, iar subiectivitatea bătrânului dascăl susține lumea întreagă: *Universul fără margini e în degetul lui mic*. De fapt, întregul lui demers științific și filosofic pune în evidență o substituire a divinității cu scopul de a reechilibra o lume degenerată, repetând parcă gesturile întemeietoare ale subiectului liric dintr-un *monolog dacic*, recuperat postum din manuscrisele eminesciene: *...când regii mor/Când ceru-apune a lui gânduri [...] Când timpul nevăzut e în cutremur/Când am pierdut ideea-eternității,/Eu singur stau s-o reprezint aici.*

***– Argument II/Argument III –***

- În al doilea rând, proiectul idealist al bătrânului dascăl – recrearea universului prin forța gândirii și imaginației – este dublat de o conștientizare a propriei condiții umane, limitate, din această revelație născându-se și drama creatorului eminescian.
  - ✓ Pe de o parte, el se îndepărtează de ceilalți oameni prin capacitatea de a imagina nașterea și moartea universului, reușind să vadă dincolo de un prezent meschin în care singurele preocupări esențiale sunt grija pentru propria imagine – *Unul caută-n oglindă de-și buclează al său păr* –, planurile pentru cucerirea puterii – *Vezi pe-un rege ce-mpânzește globu-n planuri pe un veac* – ori dorința de a parveni, de a câștiga recunoaștere socială, de a-i reduce pe toți la un nivel de mediocritate din cauza căreia criteriile de stabilire a valorii se anulează. Astfel, descriind haosul primordial – *La-nceput, pe când ființă nu era, nici neființă/Pe când totul era lipsă de viață și voință* – sau apocalipsa lumii – *Cum planeții toți îngheață și s-azvârl rebeli în spați/Ei, din frânele luminii și ai soarelui scăpătați [...] Timpul mort și-ntinde trupul și devine vecinicie,/Căci nimic nu se întâmplă pe întinderea pustie* –, omul de geniu din *Scrisoarea I* începe să se iluzioneze că oglinda pe care o așază în fața contemporanilor are efecte revelatoare, îi poate ajuta să recâștige un echilibru pierdut odată cu retragerea în neființă a demiurgului. În consecință, ca un adevărat proroc, dascălul se crede un model de urmat, demn de a câștiga o viață eternă: *De-oi muri [...] al meu nume o să-l poarte/Secolii din gură-n gură.*
  - ✓ Pe de altă parte, înțeleptul se dedublează parcă și constată că atât contemporaneitatea, cât și posteritatea îi întâmpină viziunile revoluționare cu indiferență, vulgarizând orice încercare de a gândi mai departe de orizontul prezentului. Însăși gândirea geniului eminescian se



Scanned with OKEN Scanner

bazează pe motivul biblic al deşertăciunii vieţii omului: *Iar în lumea asta mare, noi copii ai lumii mici,/Facem pe pământul nostru muşuroaie de furnici;/Microscopice popoare, regi, oşteni şi învăţaţi/Ne succedem generaţii şi ne credem minunaţi;/Muşti de-o zi pe-o lume mică de se măsură cu cotul.* De asemenea, antiteza dintre el – spirit creator, convins că lumea se poate salva prin cunoaştere – şi indivizii comuni – indiferenţi, mediocri, ipocriţi – devine atât de accentuată, încât singurul rol al înţeleptului rămâne întoarcerea spre propriile lui limite. Din moment ce proiecţiile sale interioare au relevanţă exclusiv individuală, **creatorul conştientizează că universul compensatoriu pe care îl creează este tot un produs al prezentului.**

***– Argument IV –***

▪ Drept urmare, în ciuda efortului de a stabili diferenţa între omul de geniu şi cel comun, Eminescu este nevoit să sugereze în *Scrisoarea I* că, de fapt, întreaga condiţie umană este supusă *geniului morţii*. **O astfel de viziune despre lume exclude chiar înclinaţia tipic romantică – pe care D. Caracostea o aşază în centrul universului liric eminescian – de a înfăţişa *simboluri ideale*.** Criza omului atinge cote alarmante încât, după cum anticipează *chiar* cel mai important poet al romantismului românesc, orice fel de perspective idealiste asupra existenţei îşi anulează validitatea. Iar drumul deschis de prima *scrisoare* eminesciană îşi găseşte ecoul în, probabil, cea mai postromantică – şi deci modernă – dintre poeziile sale. Este vorba despre *Odă în metru antic*, a cărei concepţie existenţială este excelent formulată de Ioana Em. Petrescu: *Odă reface mişcarea divinului din* Scrisoarea I; *Existenţa nu mai apare acum decât ca o proiectare a fiecărui existent într-un altul [...] iar odihna visată a morţii [...] poate fi recuperată, la nivel individual, prin „reîntoarcerea în sine", cu preţul* ***ruperii*** *şi apoi al reconstituirii prin oglindire a fiecăruia dintre noi în marea fiinţă a lumii. [...] Eroul liric al acestei ode-rugăciune nu mai e o fiinţă cu destin romantic de excepţie* [eroul sau geniul], *ci expresia pură a condiţiei umane.*

**3. Concluzie**

▪ În concluzie, modul în care Mihai Eminescu abordează tema creaţiei, precum şi viziunea sa despre lume exprimată în *Scrisoarea I* destabilizează unul dintre clişeele referitoare la creaţia eminesciană, anume faptul că poetul rămâne *ultimul mare romantic european*. Cu toate că instanţa poetică mandatată să enunţe ideile referitoare la valoarea şi sensul existenţei este un om de geniu idealist şi iluzionat, forţa ieşită din comun a gândirii sale îl conduce, mai degrabă, spre o revelaţie de natură modernistă: universul obiectiv îşi pierde consistenţa, iar fiinţa umană intră într-o criză identitară imposibil de redat prin formele artistice specifice perioadei romantice. Astfel, omul de geniu – chiar prin vocea lui Eminescu dintr-o scrisoare adresată lui Iacob Neguzzi – se autocaracterizează drept un om de rând: *Noi, ceşti mai noi, cunoaştem starea noastră, suntem treji de suflarea secolului şi de aceea avem atâta cauză a ne descuraja.*



Scanned with OKEN Scanner

## ESEU DE TIP PARALELĂ

### TEMA IUBIRII ÎN TREI POEZII EMINESCIENE: *DE-AȘ AVEA..., FLOARE ALBASTRĂ, PE LÂNGĂ PLOPII FĂRĂ SOȚ*

Citat-suport: *„Pentru Eminescu iubirea este un leagăn de gingășii erotice, o necesitate spirituală de a trăi viața speței cu toate deliciile de ordin sufletesc, superior. [...] El este un idealist, nici vorbă, un om cu mâini întinse spre fantasma femeii desăvârșite, pe care n-o va găsi niciodată, pentru că dragostea este căutare, însă idealitatea lui nu e simbol cu aripi, ci o apariție concretă și tangibilă..."* (G. Călinescu, *Viața lui Mihai Eminescu*).

**1. Ipoteză**

- Lectura unei poezii de dragoste este, de cele mai multe ori, o privire în oglindă, cititorul căutând să se identifice cu o formă esențializată a iubirii. Spre deosebire de proza erotică, ce este nevoită, prin definiție, să construiască o *anume* poveste, față de care oricine se poate distanța, poemele nu par să particularizeze relația amoroasă, din moment ce speciile genului liric – toată lumea învață încă din gimnaziu – redau *în mod direct* (sic!) sentimente, idei, senzații sau stări interioare. Și cum interiorul ființei umane respinge raționalizarea, neputând fi povestit, adesea viziunile despre iubire redate prin versuri câștigă un caracter universal.
- Totuși, riscând o exprimare oximoronică, o poezie de dragoste nu se rezumă la a fi un text pe tema iubirii. Pentru că modul în care se figurează poetic această supratemă literară nu dă seama doar despre opiniile unui poet cu privire la iubire, ci dezvăluie și concepția sa despre poezie în general. Înainte de a fi o trăire inconfundabilă, inefabilă, unică, absolută etc., iubirea sintetizează un set de convenții literare relativ simplu de integrat într-un curent cultural. Tocmai de aceea, înainte de a-și imagina că poate iubi *ca în cărți*, cititorul trebuie să conștientizeze codul convențional prin care își declară iubirea.
- Spre exemplu, **romanticul Mihai Eminescu propune în lirica sa cel puțin trei forme ale iubirii, fundamental diferite.** Astfel, respectând delimitările Ioanei Em. Petrescu din studiul *Eminescu – poet tragic*, în prima perioadă de creație iubirea este considerată un mijloc de recuperare a relației armonioase dintre om și univers, în timp ce în a doua perioadă dragostea devine un univers compensatoriu ce poate oferi doar soluții provizorii în trecerea ireversibilă spre moarte. În schimb, în ultima etapă de creație deziluzionarea e totală, astfel încât încrederea în valoarea iubirii se anulează complet.
- **Prin urmare, afirmația ambiguă a lui George Călinescu din *Viața lui Mihai Eminescu* poate fi oarecum înțeleasă doar raportată la acest parcurs de la optimism la tragism pe care erotica eminesciană îl evidențiază. Când criticul amintește despre *idealistul* Eminescu pentru care *iubirea este un leagăn de gingășii, o necesitate spirituală de a trăi viața speței cu toate deliciile de ordin sufletesc, superior*, referința se face la poeziile de până în 1870. Iar celelalte două ipostaze eminesciene – *dragostea-căutare* și dezamăgirea produsă de conștiința că femeia nu este un *simbol cu aripi*, ci doar *o apariție concretă și tangibilă* – dau naștere poeziilor pesimiste, chiar fundamentate pe o conștiință tragică a existenței, dintre 1870 și 1879, respectiv 1880 și 1883.**



Scanned with OKEN Scanner

**2. Argumentare**

- De exemplu, adolescentul Mihai Eminescu publică în 1866, la doar şaisprezece ani deci, poezia *De-aş avea...* Puternic influenţat de spiritualitatea paşoptistă, poetul redă o serie de clişee despre dragoste ale vremii, preluând chiar expresii sau motive literare din creaţia populară. Acum, conform Ioanei Em. Petrescu, **vocea poetică eminesciană nu elogiază femeia, ci iubirea, în general.** *A iubi iubirea* pare infinit mai important în acest moment decât a iubi o persoană anume. De altfel, în *De-aş avea...* iubita constituie atât o sinteză a tuturor elementelor naturii, cât şi o expresie a unei feminităţi etnice. Prin urmare, în manieră paşoptistă, fiinţa poetică înţelege iubirea ca un complex afectiv ce include nu doar erotismul, ci şi admiraţia faţă de natură, ba chiar ataşamentul faţă de patrie. Pe de o parte, prezenţa feminină, plasată încă din titlu sub semnul ipoteticului prin utilizarea modului condiţional-optativ, este pe rând *o floare/mândră dulce, răpitoare* sau o *porumbiţă/cu chip alb de copiliţă.* Aceste epitete, dublate de comparaţii – *ca şi floarea crinului; ca o zi de primăvară* –, construiesc un arhetip feminin angelic – *chip alb de copiliţă* –, care, prin inocenţă şi prospeţime, ajută la crearea armoniei lumii şi totodată îndeplineşte rolul de muză – *I-aş cânta-o-ncetişor,/Şoptind şoapte de amor.* Pe de altă parte, florile cu care este asemănată iubită sunt *fiice dulce-a unui plai*, iar cântecul pe care iubitul i-l dedică se naşte parcă din sufletul întregului popor: *doina, doiniţa.*
- Însă, dincolo de instrumentele poetice comune sau de erorile de limbaj ce caracterizează prima etapă de creaţie, Mihai Eminescu face un pas înainte faţă de paşoptişti prin inedita abilitate de a construi din clişee **un univers coerent, al intimităţii ca modalitate de reducere a întregii lumi la scară umană**: *iarba verde* se leagănă *înceţişor*, iubitul nu-şi declamă iubirea, ci *şopteşte şoapte de amor*, iubita se portretizează printr-o serie de diminutive – *tinerică, blândişoară, porumbiţă.*
- În schimb, după ce intră în contact cu filosofia occidentală datorită influenţei lui Titu Maiorescu şi, mai apoi, a studiilor la Viena şi Berlin, poetul realizează că sentimentul iubirii nu poate fi izolat de celelalte mari probleme ale existenţei umane. Pesimismul schopenhauerian şi teoria de factură kantiană a imposibilităţii cunoaşterii *lucrului în sine* îl conduc pe Eminescu spre asumarea ideii că între univers şi individ a apărut o ruptură ireconciliabilă. Aşadar, **nici iubirea nu mai poate recupera armonia iniţială a unei lumi în care fiinţa umană se simte pe deplin integrată. Cel mult, relaţia erotică constituie un univers compensatoriu artificial – un *vis ferice* după cum e caracterizată iubirea în poezia *Dorinţa* – în care omul se retrage pentru a trăi, fie şi pentru scurt timp, iluzia împlinirii.**
- Reprezentativ în acest sens rămâne poemul *Floare albastră*, publicat în 1873, în revista *Convorbiri literare*. Organizată în patru secvenţe, în funcţie de vocea feminină şi cea masculină, poezia stabileşte o antiteză între două viziuni asupra lumii şi, implicit, asupra dragostei: fata reprezintă făptura comună ce trăieşte condusă de afecte într-o lume concretă, singurul orizont perceput fiind cel din imediata apropiere, în timp ce bărbatul simbolizează omul de geniu, care se ghidează în funcţie de raţiune şi este preocupat numai de sferele înalte ale cunoaşterii ştiinţifice. Cu alte cuvinte, concepţia fetei asupra iubirii este marcată de naivitate, amintind de un Eminescu al primei perioade de creaţie, ea crezând în puterea acestui sentiment de a oferi împlinire, pe când iubitul este un sceptic care conştientizează consistenţa iluzorie a relaţiei, făcând astfel trecerea la a doua etapă a liricii eminesciene.
  - ✓ Astfel, prima secvenţă poetică (strofele I-III) este simptomatică pentru modul în care omul obişnuit percepe fericirea. Pentru fata îndrăgostită, bărbatul reprezintă *sufletul vieţii*, de aceea, în viziunea ei, dragostea adevărată înseamnă identificare completă cu celălalt.



Scanned with OKEN Scanner

Neputând să înțeleagă preocupările filosofice – metafora *întunecata mare* trimite la o cunoaștere a nașterii universului – sau cele cultural-științifice – sugerate de epitetele *câmpiile Asire* și *piramidele învechite* –, femeia îl portretizează ca pe un bărbat însetat de absolut *cufundat în stele*, ce riscă să uite de relația lor concretă.

✓ Această atitudine limitată stârnește ironia bărbatului, care, în cea de-a doua secvență (strofa IV), o privește cu superioritate. Numind-o *mititica* – apelativ diminutival care nu mai are funcția pozitivă din prima etapă de creație – și acceptând adevărul spuselor sale, bărbatul refuză să mai creadă în puterea unor gesturi intime – ca mângâierea părului – de a restabili echilibrul lumii. Astfel încât bărbatul râde și respinge comunicarea – *Eu am râs, n-am zis nimica* –, conștient fiind că oricum nu s-ar putea face înțeles.

✓ Confirmarea acestei atitudini se produce odată cu cea de-a treia secvență a poeziei, fata chemându-și alesul în planul terestru, unde complicatele raționamente filosofice pălesc în fața unui cadru natural de început de lume. Ca într-o grădină a Edenului, în care rațiunea nu are loc, cei doi pot reface cuplul inițial. Paradisul terestru imaginat de vocea feminină devine, astfel, locul privilegiat pentru desfășurarea ritualului dragostei absolute. Ipostaziată într-un adevărat *poet* al naturii, iubita amalgamează printr-o serie de epitete și personificări toate clișeele romantice specifice creării armoniei lumii: *codrul cu verdeață, izvoarele plâng în vale, prăpastia măreață, ochi de pădure, balta cea senină, trestia cea lină, foi de mure*. Totodată, femeia își dovedește și limitele, de vreme ce în acest paradis reconstruit ea așteaptă doar *sărutări dulci* și vorbe romanțioase – *Și mi-i spune atunci povești/Și minciuni cu-a ta guriță*. Așadar, pentru omul de rând iubirea înseamnă o sumă de proiecții idilice și de iluzii naive.

✓ Însă, tocmai scenariul reductiv imaginat de iubită – care dă artificialitatea relației de cuplu – produce și dezintegrarea. În consecință, cu toate că păstrează o amintire melancolică – redată prin exclamațiile *ce frumoasă, ce nebună!* –, iubitul ajunge să conștientizeze că, folosind sintagmele lui G. Călinescu, fata nu e un *simbol cu aripi*, ci doar o *apariție concretă și tangibilă*. Lamentându-se în finalul poemului – prin repetiția *Floare-albastră! floare-albastră!...* –, vocea masculină dezvăluie propriul ideal, acela al iubirii absolute. De aceea, nu pierderea unei iubite anume produce pesimismul din ultimul vers – *totuși este trist în lume* –, ci **luciditatea că absolutul în dragoste nu poate fi atins.**

▪ Dacă tonul resemnat din *Floare albastră* încă mai păstrează amintirea unei relații ideale, cea de-a treia etapă de creație implică o înstrăinare definitivă a vocii poetice de credința împlinirii în cuplu. Eminescu nu devine dintr-odată misogin, ci atitudinea deziluzionată față de iubire constituie unul dintre elementele pe care se fundamentează ruptura dintre *eu* și univers. Pe acest fond, invectivele la adresa femeii din *Scrisoarea V* pot fi interpretate dincolo de reacțiile aparent impulsiv-masculine. **Când subiectul liric se adresează unui tânăr neexperimentat atenționându-l că *doamna are minte scurtă, haine lungi* și că singurele sale preocupări rămân *panglicele* sau *volanele*, satira eminesciană se îndreaptă spre sentimentul înșelător al iubirii, iar nu spre o femeie concretă.**

▪ Cel mai bun exemplu în acest sens rămâne poezia *Pe lângă plopii fără soț...*, publicată în 1883. Într-un text de doar unsprezece catrene, poetul implică descrierea întregului parcurs al concepției sale despre iubire. Astfel, în primele două strofe subiectul liric prezintă baza pe care evoluează toată relația de iubire: lipsa de înțelegere a sentimentului suprem din partea iubitei. Următoarele șase strofe cuprind elogiul adus iubirii ideale, prezentând și piedestalul pe care ar fi putut ajunge



Scanned with OKEN Scanner

iubita: *Dându-mi din ochiul tău senin/O rază dinadins,/În calea timpilor ce vin/O stea s-ar fi aprins;/Ai fi trăit în veci de veci/Şi rânduri de vieţi,/Cu-ale tale braţe reci/Înmărmurai măreţ.* În schimb, cele trei strofe finale rezumă **ideile generale pe care se fundamentează ultimele două etape de creaţie eminesciene: pe de o parte, înstrăinarea survenită odată cu perceperea lucidă a condiţiei celuilalt – *Căci azi le semeni tuturor/La umblet şi la port* –, iar, pe de altă parte, respingerea totală şi acuzele adresate femeii incapabile să îşi depăşească statutul limitat – *Tu trebuia să te cuprinzi/De acel farmec sfânt,/Şi noaptea candelă s-aprinzi/Iubirii pe pământ.***

**3. Concluzie**

În concluzie, tema iubirii cunoaşte în poezia lui Mihai Eminescu tot atâtea faţete câte viziuni despre lume asumă poetul. Lăsându-se cuprins în prima etapă de creaţie de *gingăşiile erotice* ale unui tip de iubire preluat din lirica paşoptistă, Eminescu poate fi identificat cu idealistul de care vorbeşte G. Călinescu. Numai că în a doua etapă din evoluţia universului său poetic acest *idealism* ajunge să dea naştere unui *scepticism* schopenhauerian, în urma căruia orice încredere în căutarea dragostei absolute se pierde. Conştient că iubita, la fel ca întreaga lume, şi-a pierdut esenţa divină, rămânând doar o banală femeie *reală*, poetul renunţă complet la credinţa în vreun ideal feminin. Chiar atunci când relaţia amoroasă pare a se împlini, această stare rămâne artificială, autoindusă, pentru că – după cum observă Ioana Em. Petrescu – în lirica eminesciană *femeia există atâta vreme cât este gândită.*

*Mihai Eminescu*



Scanned with OKEN Scanner

# 2.3. SIMBOLISMUL

## GEORGE BACOVIA, *PLUMB*, *CUPTOR*

### IDEI ŞI CONCEPTE LITERARE

**a. Simbolism**

✓ Considerată adesea o reacţie la adresa romantismului, mişcarea literar-culturală simbolistă apărută la sfârşitul secolului al XIX-lea în Franţa respectă, totuşi, principiile fundamentale ale orientării precedente: respingerea redării fidele a realităţii, promovarea celor mai profunde stări sufleteşti, căutarea unei realităţi transcendente, spirituale, superioare lumii reale decăzute. Însă simboliştii resping retorismul şi mesianismul romanticilor, considerând că stările difuze, ambigue, misterioase ce caracterizează interioritatea umană pot fi redate doar prin intermediul sugestiei. De exemplu, poetul francez S. Mallarmé afirma că a numi obiectul constituie anularea a trei sferturi din farmecul său, *a sugera, iată visul nostru!* De aceea muzicalitatea ca formă a sugestiei ajunge un principiu de bază pentru simbolişti. Verlaine proclamă că importantă este *muzica înainte de toate.* Lumea reală fiind o proiecţie a celei ideale, simboliştii cred că pot sugera unitatea ei prin surprinderea interdependenţei dintre elementele ce o compun sau dintre obiecte, stări, senzaţii şi gânduri. În consecinţă, ei mizează pe *tehnica corespondenţelor* ori a *sinesteziei.*

✓ Opinii despre simbolism:

➢ *Şcoala simbolistă s-a născut în 1886, în ziua în care Moréas a publicat în Suplimentul literar al ziarului* Figaro *din 18 septembrie o scrisoare care propunând termenul, conţinea o definiţie a simbolismului şi a fost considerată primul manifest al acesteia. [...] El stabileşte ca maeştri ai simbolismului pe Baudelaire, pe Mallarmé şi pe Verlaine, primul pentru că e „adevăratul precursor", al doilea pentru că a înzestrat pentru totdeauna poezia cu „sensul misterului şi al inefabilului", iar al treilea pentru că „a rupt lanţurile crude ale verbului". [...] Simbolismul se instituia deci înainte de toate ca un idealism care folosea corespondenţele dintre lumea concretă şi cea abstractă, şi acelea care există între diferitele domenii senzoriale ale lumii concrete* (Philippe Van Tieghem, *Marile doctrine literare în Franţa*).

➢ *Simbolismul, în greceşte* symbolon, *altfel zis* semn, *este numele modului de a se exprima prin imagine spre a da naştere, cu ajutorul ei, ideei. Precum se vede, simbolismul este cel mai apropiat de natură fiindcă el pare a ne sugera idei, procedează tocmai ca dânsa – cu alte cuvinte –, fiindcă ne înfăţişează una sau mai multe imagini ce se transformă la urmă în cugetări* (Alexandru Macedonski, *Poezia viitorului*, 1892).

**b. Simbol**

✓ Mijloc artistic care îşi ia numele de la grecescul *symbolon* (semn de recunoaştere) utilizat pentru a denumi o idee abstractă printr-un obiect concret, pornind de la o asemănare devenită cu timpul evidentă. De exemplu, porumbelul alb simbolizează pacea, inima roşie de pluş trimite la iubirea adolescentină, după cum semnele de circulaţie sintetizează norme rutiere. Teoreticienii Wellek şi Warren consideră că simbolul este un rezultat al recurenţei: *o imagine poate să apară o dată ca metaforă, dar dacă revine cu insistenţă, fie ca prezentare, fie ca reprezentare, ea devine simbol şi*



Scanned with OKEN Scanner

*poate face parte dintr-un sistem simbolic. Procesul normal este cel de dezvoltare a imaginilor în metafore şi a metaforelor în simboluri.*

**c. Sinestezie**

✓ Provenit din grecescul *sin* şi *esthetis* (simţire împreună) termenul denumeşte o imagine artistică care combină impresii senzoriale diferite. Astfel, stimulii care se referă la văz, auz ori miros sunt percepuţi simultan. Definiţia poetică a sinesteziei este oferită de Baudelaire în *Corespondenţe*: *Ca nişte lungi ecouri unite-n depărtare/Într-un acord în care mari taine se ascund/Ca noaptea sau lumina, adânc, fără hotare/Parfum, culoare, sunet, se-ngână şi-şi răspund.*

**d. Iamb**

✓ Picior metric alcătuit dintr-o silabă scurtă (neaccentuată) urmată de una lungă (accentuată). *Iambul*, spre deosebire de celălalt ritm foarte cunoscut – *troheul* – este utilizat mai ales în poeziile cu un mesaj poetic mai puţin grav.

**e. Peon**

✓ Metru antic din patru silabe dintre care una este accentuată.

## ESEU STRUCTURAT

### TEMĂ ŞI VIZIUNE DESPRE LUME ÎN *PLUMB*

▪ Sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul celui de-al XX-lea coincid în poezia română cu manifestarea a două atitudini simultane: în timp ce o parte a scriitorilor încearcă să continue linia romantică eminesciană, rămânând însă nişte simpli epigoni, alte grupări culturale – din jurul revistelor *Literatorul* (1905-1925) sau *Viaţa nouă* (cu intermitenţe 1880-1919) – promovează sincronizarea cu ideile simboliste franceze. Astfel, în creaţia lui Ion Minulescu se poate vorbi de o trecere fără prea mari tensiuni de la maniera romantică la cea simbolistă; în schimb, în ciuda influenţelor evidente ale curentului precedent, Alexandru Macedonski teoretizează încă din 1892 (articolul *Poezia viitorului*) necesitatea despărţirii liricii de *mijloacele de expresie ale prozei*, de *elocvenţa vulgară* ori de *succesele de bâlci ale antitezei*. Cu alte cuvinte – concluzionează acesta – *poezia viitorului nu va fi decât muzică şi imagine, aceste două eterne şi principale sorginţi ale ideii*. În anii ce urmează, concepţia noului curent va fi repede asimilată de către poeţi ca Dimitrie Anghel, Ştefan Petică, Al. T. Stamatiad, N. Davidescu.

▪ Tocmai de aceea, în momentul publicării volumului *Plumb* (1916) al lui George Bacovia se poate vorbi despre un simbolism românesc bine reprezentat, ba chiar cu destule contribuţii ideologice cu valoare de manifest. Atent la construirea unei imagini publice – fapt paradoxal pentru existenţa sa dezechilibrată –, Bacovia experimentează mai multe stiluri poetice, dar – aflăm din interpretări recente – selectează pentru debutul său editorial doar textele marcat simboliste. Restul creaţiilor vor fi incluse în volumele ulterioare, când poetul avea deja un nume consacrat. Prin urmare, aşa cum afirmă şi Gheorghe Crăciun (în eseul *Bacovia, simbolistul eretic*), poeziile din *Plumb* promovează un **simbolism programatic excesiv, ce aglomerează într-un singur poem**



Scanned with OKEN Scanner

**aproape toate caracteristicile orientării, devenind de la un punct încolo un *antisimbolism.*** Cea mai reprezentativă în acest sens este chiar poezia omonimă ce deschide volumul.

**1. Încadrarea într-o tipologie (curent literar/cultural, specie, univers tematic)**

- Pe de o parte, textul bacovian conține în cele două catrene o serie de **teme și motive poetice care făcuseră carieră în lirica vremii**: angoasa existenței, obsesia morții, golul metafizic, absurditatea vieții, absența oricărei salvări, stingerea sentimentului iubirii etc. Mai mult, prin utilizarea laitmotivului, a simbolului ori a corespondențelor – dintre stările interioare ale ființei poetice și relația cu universul exterior – *Plumbul* lui Bacovia adună și cele mai faimoase **tehnici poetice simboliste**. De asemenea, muzicalitatea versurilor – element de recuzită caracteristic mișcării poetice promovate de Verlaine ori Mallarmé – este căutată de poetul român prin diverse strategii cum ar fi: ritmul iambic combinat cu peonul sugerând stingerea, repetarea obsesivă a cuvântului *plumb* pentru a marca monotonia corozivă, utilizarea proponderentă a consoanelor cu scopul evidențierii închiderii lumii etc. Concomitent, lipsa de substanță a universului reiese din **monocromatismul imaginarului** bacovian, grefat pe un **câmp lexical redus la o singură idee – moartea**: sicriele, veșmântul funerar, coroanele, mortul.

**2. Prezentarea temei și a viziunii despre lume prin două idei/imagini poetice**

- Iată de ce simbolul preferat de Bacovia este, după cum anunță și titlul, *plumbul*. Metal greu, de o culoare cenușiu-albăstruie, rău conducător de căldură, acesta este ales de poetul simbolist pentru potențialul său sugestiv: greutatea lui trimite la o materialitate apăsătoare, culoarea cenușie face referire la platitudinea vieții, iar răceala intensă marchează rigiditatea ființei umane. Nu întâmplător **sugestiile primare ale plumbului sunt atașate de George Bacovia tuturor formelor de manifestare a vitalității**, dând naștere unor construcții oximoronice care susțin, în fond, viziunea poetică a unei lumi în degradare. De pildă, nu doar că *sicriele* ori *coroanele* sunt *de plumb*, dar gama de corespondențe ale morții se extinde și asupra *florilor, aripilor* ori *amorului*.
- Prin urmare, dragostea devine aici *amor* – iubire decăzută, exclusiv erotică –, instaurându-se ca o replică dată romanticilor care considerau sentimentul suprem o cale sigură de evadare din realitatea limitată. Păstrându-și încă rolul de subiect al sensibilității poetice (*Dormea întors amorul meu de plumb)*, **amorul bacovian este infestat atât de condiționările exterioare, cât și de ruptura interioară a individului,** care-l obligă la un *somn* lipsit de posibilitatea revenirii la viață, de vreme ce e *întors* spre neființă.
- În asumarea până la ultimele consecințe ale strategiilor simboliste, Bacovia demonstrează prin *Plumb* că, deși au uzat de toate cuceririle formale ale curentului, poeților români contemporani lui le lipsea, în fond, stilul propriu, fără de care nicio inovație nu produce capodopere.

**3. Construcția discursului liric (structura poeziei, relații de opoziție/simetrie, elemente de recurență, simboluri centrale, figuri semantice, elemente de prozodie)**

- Pe de altă parte, trebuie spus și că **Bacovia epuizează simbolismul**. Deoarece caută să se ipostazieze într-un fel de sinteză a orientării, maniera poetică din *Plumb* se transformă, aproape pe nesimțite, într-un **antisimbolism**.
- Mai întâi, metamorfoza poate fi evidențiată prin structura poeziei. E vorba despre **o dublă închidere** manifestată și la nivelul ideii poetice și în ce privește dispunerea grafică a versurilor. Antisimbolismul reiese tocmai din faptul că **subiectivitatea nu se sustrage în spatele constatării**



Scanned with OKEN Scanner

**tragice a disoluției lumii** (cum se întâmplă în restul poeziei de această factură), ci, dimpotrivă, ajunge principalul factor al procesului. Privindu-se parcă în oglindă, cele două strofe descriu claustrarea produsă de spațiul exterior (primul catren), dar și de cel interior (ultimele patru versuri). Cavoul limitează orice încercare de manifestare *în afară* a ființei poetice, iar moartea amorului anulează fiecare tentativă de exprimare a ceea ce se află *înăuntru*. *Vântul* ucide trupul (*Stam singur în cavou... și era vânt...*), iar *frigul* anihilează sufletul (*Stam singur în cavou... și era frig...*). **Singurătatea e ridicată la pătrat.**

- În plus, Bacovia refuză să păstreze aceste sentimente/senzații la nivelul sugestiei canonic-simboliste. **În loc să aproximeze *stări ale sensibilității pure*** (cum cerea Jean Moréas), **eul bacovian materializează reacții. Sugestia devine, la el, strigăt**: *...și-am început să-l strig.* În aceeași ordine de idei, cuvintele menite a contura angoasa existenței capătă o consistență atât de accentuată, încât tabloul e aproape naturalist: hainele și coroanele funerare sunt așezate într-un cavou în care mortul „împlinește" singurătatea ființei poetice. Mihail Petroveanu observă chiar o atitudine bacoviană *iremediabil legată de reprezentarea concretă a abstracțiilor. De aceea* – continuă criticul – *ar fi fals să socotim, în ciuda tonului, celebra viziune a amorului zăcând pentru vecie cu „aripile lui de plumb", ca o alegorie patetică* [a morții].
- Nu în ultimul rând, până și efectul scontat al simbolismului – *muzicalitatea* – este răsturnat de Bacovia în **dizarmonie**. În loc să redea stări difuze, ambigue, inefabile, prozodia din *Plumb* implică o suită de stridențe revelatoare pentru golul existențial ori pentru absența oricărei posibilități a salvării. De la verbele *scârțâiau* și *strig*, până la rima îmbrățișată (*umb-umb, ânt-ânt, umb-umb, ig-ig*) sau la preponderența vocalelor *i* și *e*, **cuvintele bacoviene par note false emise de un instrument dezacordat.**

**3. Concluzie**

- Așadar, „furat" de mirajul noii orientări, dar și depășind prin anvergură stilistică și vizionară o ideologie literară osificată, George Bacovia se impune în literatura română ca *ultim* poet simbolist. În același timp însă, el ridică strategiile tipic simboliste la nivelul discursului său poetic, ca mai apoi să se debaraseze de acestea, pătrunzând prin antisimbolismul său în categoria poeților moderniști. În consecință, rămâne doar o chestiune de timp până când critica va recunoaște pe deplin valoarea de inovație a ultimelor poezii bacoviene (care nu mai păstrează nicio legătură cu simbolismul programatic din *Plumb*), pentru a le plasa la același nivel estetic cu volumul de debut.

## ESEU ARGUMENTATIV

### APARTENENȚA LA SIMBOLISM A POEZIEI *CUPTOR* DE GEORGE BACOVIA

**1. Ipoteză**

- George Bacovia nu și-a publicat pentru prima dată poezia *Cuptor* în volumul *Plumb* din 1916, ci cu zece ani înainte, în publicistică, însă sub un alt titlu: *Iulie*. Faptul e deosebit de relevant, întrucât numele inițial al textului trimite la o întreagă tradiție lirică ce are în centru tema naturii și motivul verii. În astfel de poezii cu aspect de *pastel*, căldura este abordată fie ca un factor al bucuriei de a trăi, datorate exaltării elementelor din natură, fie – când vremea caniculară produce o lentoare



Scanned with OKEN Scanner

a ritmului existenței – ca un moment revelator/mitic produs de suspendarea temporalității. Tocmai pentru a sublinia detașarea de aceste convenții poetice sau chiar depășirea lor, Bacovia preferă termenul *cuptor*, care, spre deosebire de primul titlu – ironic, bineînțeles –, se potrivește mult mai bine universului imaginar din *Plumb*, el nemaifiind un simplu motiv poetic, ci un adevărat simbol pentru dezintegrarea umanității.

▪ Cu alte cuvinte, în poezia *Cuptor* natura trece în planul secund, spațiul de manifestare al dogorii ajungând, de această dată, orașul provincial. De asemenea, nu descrierea caniculei îl interesează pe poet, cât efectele ei asupra omului. Fără a mai îmbia la tihnă casnică sau la trăire deplină, căldura generează un peisaj morbid ce afectează întreaga lume. E vorba deci de **o angoasă a existenței tipic simbolistă**, însă, prin **realismul imaginilor poetice** – spre care îl conduce obsesia morții –, se poate afirma și că **Bacovia se raportează polemic la poetica simbolismului.**

**2. Argumentare**

***– Argument I –***

▪ În primul rând, atmosfera sufocantă este asumată de subiectivitatea poetică în lipsa notelor dramatice/tragice. Descompunerea, în loc să fie un eveniment ieșit din comun, reprezintă esența acelui univers. Încă din primele două versuri, îndrăgostitul își justifică vizita la persoana iubită prin anunțul parcă firesc că *în oraș/încet, cadavrele se descompun.* Devenind parte a unui discurs amoros (vezi adresarea directă *iubito*), moartea pare un subiect dintr-o banală discuție intimă. Refuzând să își declame sentimente „alese", iubiții – la fel de goliți de substanță ca întreg universul – percep, în consecință, morbidul ca parte a cotidianului. În manieră simbolistă, Bacovia asociază tema iubirii și tema morții, de vreme ce într-o lume atât de apăsătoare **nici măcar interioritatea nu poate să se ferească de evidența grotescă a dezintegrării ființei umane**: *Sunt câțiva morți în oraș, iubito; E miros de cadavre, iubito.*

***– Argument II –***

▪ În al doilea rând, faptul că partenerii discută cu atâta naturalețe despre moarte se explică mai ales prin constatarea bărbatului că morbul dezagregării i-a atins inclusiv pe cei încă în viață: *Cei vii se mișcă și ei decompuși.* Astfel, prin materialitatea ei, extincția bacoviană se deosebește de trecerea în neființă specifică romanticilor. Nu mai e vorba în acest caz de un neant metafizic, ci de urmele biologice ale trupului atins de sindromul morții. Dacă mirosul fetid al putrefacției învăluie orașul, consecințele acestei atmosfere olfactive sunt reprezentate în **tușe cât se poate de realiste**: [corpurile] *cu lutul de căldură asudat; Și azi, chiar sânul tău e mai lăsat.* Înregistrând doar materialitatea descompusă a cadavrelor și cutezând să descindă până și în miezul vieții, **moartea câștigă în *Cuptor* o condiție universală.** Simbolul din titlu trimite, așadar, la un infern deloc metaforic, ce nu așteaptă întotdeauna *marea trecere*, nici nu își selectează decadenții, ci se încarcă cu o nefirească vitalitate. Singura *viață* din poezia bacoviană rămâne, în fond, una în care moartea i-a luat locul.

***– Argument III –***

▪ Mai mult, nici măcar speranța nu mai este permisă în imaginarul acelei lumi. Soluțiile pe care le găsește îndrăgostitul pentru a scăpa de duhoarea apăsătoare (*Toarnă pe covoare parfume tari,/Adu roze pe tine să le pun)* sunt prea artificiale pentru a putea oferi șansa unei revitalizări. **Criza**



Scanned with OKEN Scanner

**rămâne pentru George Bacovia un context al contemplării estetice**, iar nu un motiv de căutare a salvării. Mirosul plăcut se naşte numai în laborator, dar necesită să fie *turnat*, determinând o potenţare a insuportabilei odori a descompunerii. În plus, imaginea olfactivă respingătoare se împlineşte prin gestul erotic-mortuar al aruncării florilor peste corpul iubitei inerte. Cu toate acestea, nu se schimbă nimic în urma posibilului ritual, căci ultimele versuri reiau la nesfârşit aceeaşi constatare pe care eul o vestise dintru început: *Sunt câţiva morţi în oraş, iubito,/Şi-ncet, cadavrele se descompun...*

***– Argument IV –***

- Inclusiv **elementele de prozodie sugerează** – urmând principii simboliste – **disonanţa unei realităţi intrate irevocabil pe o pantă a dezintegrării.** De exemplu, rima e imperfectă, în relaţie de armonie sonoră intrând doar versurile doi şi patru ale fiecărei strofe. Totodată, refrenele textului resping ideea de muzicalitate prin repetarea obsesivă a termenilor din câmpul lexical al morţii. La rândul ei, iubita se transformă într-un element de retorică (*iubito, tău, pe tine*), adresarea directă a subiectivităţii poetice neprimind în acest spaţiu al morţilor-vii niciun răspuns.

**3. Concluzie**

În concluzie, poezia *Cuptor* evoluează dinspre o tematică şi o manieră poetică simboliste înspre constatarea modernistă a golului existenţial şi a crizei fiinţei umane ce nu poate identifica vreo ieşire substanţială din universul în care i-a fost dat să trăiască. Aşa că probabil o astfel de poezie îl determină pe Nicolae Manolescu să afirme că *Bacovia este întâiul nostru „antipoet", în sensul modern: expresivitatea lui excesivă, disonanţele, amestecul de patetic şi humor, ricanarea continuă, îl fac să traverseze* [drumul] *dinspre simbolism spre epoca modernă, cu iuţeala unei comete.*

*George Bacovia*



Scanned with OKEN Scanner

# 2.4. MODERNISMUL

## LUCIAN BLAGA, *EU NU STRIVESC COROLA DE MINUNI A LUMII*, *AUTOPORTRET*

### IDEI ŞI CONCEPTE LITERARE

**a. Modernism**

✓ Termen generic care include toate curentele şi mişcările cultural-literare manifestate în Europa la sfârşitul secolului al XIX-lea şi prima jumătate a secolului al XX-lea: simbolism, expresionism, avangardism, imagism, obiectivism, manierism, decadentism etc. Concept teoretic eclectic, *modernismul* este conturat în mod diferit în funcţie de perspectiva teoreticianului care îl abordează, singurele caracteristici generale fiind regăsite în atitudinea negatoare faţă de tradiţie şi în spiritul critic anticonvenţional şi inovator.

✓ Astfel, Adrian Marino face distincţia între *modern*, *modernism* şi *modernitate*, considerând *modernul* drept *o noţiune cadru a cărei esenţă e prezentul, imediatul, actualul*, modernitatea fiind sinonimă cu *calitatea de a fi modern*, în timp ce modernismul se constituie în *tehnica şi practica modernului*. În plus, Marino stabileşte că despre modernism se poate vorbi doar din momentul în care caracterul său negator nu ţine doar de inovaţie, ci devine *un program, îi oferă o notă ideologică*. Tocmai de aceea, *marea revoluţie literară modernistă se va produce abia în faza în care poeţii încep să se definească, să se justifice, să se întrebe asupra artei lor, să ofere ipoteze, soluţii, teorii şi definiţii*. Adică modernismul începe odată cu *conştiinţa de sine a creatorului modern*. Fără această intelectualizare/ideologizare a artei nu poate fi vorba de o manifestare modernistă. Altfel, indiferent de epocă, orice mişcare opusă tradiţiei ar putea primi abuziv numele de „modernism" (romantismul faţă de clasicism, realismul faţă de romantism etc.).

✓ În studiul *Cinci feţe ale modernităţii*, Matei Călinescu aduce o nuanţă în plus explicând apariţia modernismului nu atât ca o reacţie antitradiţionalistă, ci mai degrabă drept o atitudine negatoare faţă de transformările unei societăţi progresiste. În consecinţă, teoreticianul român identifică două tipuri de modernitate – una a civilizaţiei burgheze şi cealaltă estetică, numită şi *modernism*: *În cursul primei jumătăţi a secolului al XIX-lea a apărut o sciziune ireversibilă între o modernitate în sens de etapă în istoria civilizaţiei occidentale – rod al progresului ştiinţific şi tehnologic, al revoluţiei industriale, al valului de schimbări economice şi sociale produse de capitalism – şi modernitate în sens de concept estetic. De atunci, relaţiile dintre cele două modernităţi au fost în mod ireductibil ostile, permiţând însă şi chiar stimulând o diversitate de influenţe reciproce, cu toată furia lor de a se distruge una pe cealaltă. [...] Doctrina progresului, încrederea în posibilităţile benefice ale ştiinţei şi tehnologiei, preocuparea pentru timp (un timp măsurabil, un timp care se cumpără şi se vinde şi care are, deci, ca orice altă marfă, un echivalent calculabil în bani), cultul raţiunii, idealul de libertate definită în contextul unui umanism abstract, dar şi orientarea către pragmatism, către cultul acţiunii şi al succesului – toate acestea s-au implicat, în grade diferite, în lupta pentru modernitate şi au fost susţinute şi promovate drept valori-cheie ale civilizaţiei triumfătoare instaurate de clasa mijlocie. Dimpotrivă, cealaltă modernitate, aceea care avea să dea naştere avangardelor,*



Scanned with OKEN Scanner

*încă de la începuturile ei romantice a tins către atitudini antiburgheze radicale. Dezgustată de scara de valori a clasei mijlocii, şi-a exprimat acest dezgust în cele mai diverse moduri, de la revoltă, anarhie şi atitudini apocaliptice până la autoexilarea aristocratică. De aceea, mai mult decât aspiraţiile sale pozitive (care de multe ori nu au niciun numitor comun cu ceea ce o defineşte) modernitatea culturală* [modernismul] *este respingerea deschisă a modernităţii burgheze.*

✓ În *Structura liricii moderne*, Hugo Friedrich afirmă existenţa unor *constante suprapersonale care compun o unitate stilistică* a diverşilor poeţi europeni ce publică între 1850 şi 1950: *straniatea, obscuritatea, disonanţa, dezumanizarea, depersonalizarea, dezorientarea, creştinismul în ruină, timpul crepuscular, transcendenţa goală, irealitatea lumii, spaima, anormalitatea.* Cât despre stilul poeziei moderniste, autorul german consideră că el poate fi definit prin *abatere/deviere* de la comunicarea obişnuită (sensul de dicţionar al cuvintelor): *Poemul modern evită familiaritatea comunicativă, făcând abstracţie de umanitate în sens tradiţional, de trăire, de sentiment, adeseori de eul personal al poetului.*

✓ În literatura română, poate şi din cauza lipsei societăţii progresist-burgheze de care vorbeşte Matei Călinescu, doar o parte dintre principiile estetice ale modernismului european au reuşit să se impună. Marele merit în promovarea acestor idei inovatoare îl are Eugen Lovinescu (vezi capitolul dedicat ideologului de la *Sburătorul*). Reprezentanţi: Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Ion Barbu, Alexandru Philippide, Adrian Maniu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Mircea Eliade, Anton Holban, Max Blecher etc.

**b. Expresionism**

✓ Provenit din germanul *Expressionismus* (expresie intensă), termenul este utilizat pentru a explica particularitatea de manifestare a modernismului în arta şi literatura germană din preajma Primului Război Mondial. Ideile expresioniste, promovate mai ales de două reviste cu nume sugestive, *Der Sturm* (*Furtuna*) şi *Die Aktion* (*Acţiunea*), sunt de regăsit în creaţia unor scriitori ca Gottfried Benn sau Georg Trakl, aceştia practicând o poezie dinamică, extatică, născută din senzaţia unei crize universale, împotriva căreia versurile lor trebuie să devină strigăte de alarmă. Mai precis, expresioniştii urmăresc să redea o cât mai autentică trăire a sentimentului din momentul său de maximă manifestare, astfel încât unul dintre precursorii curentului este considerat Edvard Munch cu al său celebru tablou *Ţipătul.*

✓ În ceea ce priveşte manifestarea expresionismului în literatura română, teoreticienii remarcă – mai ales datorită activităţii lui Lucian Blaga – o interesantă asociere a ideilor mişcării germane cu autohtonismul interbelic. Astfel, pot fi justificate atât colaborarea lui Blaga cu revista tradiţionalistă *Gândirea*, cât şi încadrarea inadecvată a lui George Călinescu conform căreia autorul *Poemelor luminii* ar fi un *poet ortodoxist.*

**c. Apolinic *vs.* dionisiac**

✓ Pereche conceptuală teoretizată de Friedrich Wilhelm Nietzsche în lucrarea *Naşterea tragediei* (1872), care circumscrie două atitudini antitetice ce caracterizează umanitatea încă din antichitate. *Apolinicul* (de la Apollo, zeul zilei/luminii/artelor) reprezintă latura raţională, principiul individualităţii, al clarităţii şi distincţiei, însemnând întoarcerea sufletului către sine pentru a descoperi în interior legea înţeleasă ca ordine şi măsură. *Dionisiacul* (de la Dionyssos, la greci, sau Bacchus, la romani, zeul vegetaţiei/pomiculturii/vinului/extazului/fertilităţii) mai este numit şi *Cel care delirează,*



Scanned with OKEN Scanner

*Fremătătorul,* titulaturi primite de la strigătele tumultoase din timpul orgiilor. Acesta din urmă dă expresie laturii iraționale, confuziei și obscurului, marcând eliberarea sufletului în afară de sine și manifestarea dezordonată și fără de măsură a libertății individuale (după Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*).

**d. Metaforă revelatorie *vs.* metaforă plasticizantă**

✓ *Metafora revelatorie* reprezintă o formă de expresivitate naturală prin intermediul căreia creatorul încearcă redarea sensului esențial al obiectului fără a-i anula aura de mister, în timp ce *metafora plasticizantă* are o funcție exclusiv ornamentală, diminuând semnificațiile complexe ale obiectului.

✓ Ambele sintagme sunt definite de Lucian Blaga în volumul *Geneza metaforei...* din *Trilogia culturii* (1944): *Cât timp omul (încă nu de tot „om") trăiește în afară de mister, fără conștiința acestuia, într-o stare neturburată de echilibru paradiziac-animalic, el nu întrebuințează decât metafora plasticizantă, cerută de dezacordul dintre concret și abstracțiune. Metafora revelatorie începe în momentul când omul devine în adevăr „om", adică în momentul când el se așază în orizontul și în dimensiunile misterului. [...] Metafora are două izvoare cu totul diferite, care nu îngăduie nicio confuzie. Un izvor este însăși constituția sau structura spirituală a omului, cu acel particular dezacord dintre concret și abstracțiune. Al doilea izvor este un mod de a exista, care caracterizează pe om în toată plenitudinea dimensională a spiritului său, ca „om": existența întru mister.*

**e. Tehnica ingambamentului**

✓ Element de versificație tipic poeziei moderniste care presupune continuarea ideii poetice în două sau mai multe versuri consecutive. Uneori, de la al doilea vers în continuare litera mică ia locul clasicei majuscule. Scopul utilizării ingambamentului este de a proclama superioritatea conținutului ideatic asupra modului de exprimare, a lui *ce* asupra lui *cum*.

## ESEU STRUCTURAT

### TEMĂ ȘI VIZIUNE DESPRE LUME ÎN *EU NU STRIVESC COROLA DE MINUNI A LUMII*

▪ După cum se poate deduce din scrierile sale de tinerețe, Lucian Blaga (1895-1961) resimte transformările sociale și culturale ale începutului de secol XX ca o formă a decăderii umanității. Descoperirile științifice și tehnologizarea existenței, considerate în epocă drept cuceriri progresiste, nu sunt receptate de către tânărul filosof/poet în devenire în ipostaza lor de semne ale civilizării omului, ci, dimpotrivă, niște amenințări la adresa spiritualității. Tocmai de aceea, nu e de mirare că atracția scriitorului pentru oamenii arhaici, independenți față de mecanicizarea contemporană, îl apropie de o orientare „irațională"-vitalistă ca expresionismul. Totodată, admirația pentru culturile originare și pentru mitologiile dezvoltate de acestea justifică afinitățile lui Blaga pentru tradiția populară autohtonă.



Scanned with OKEN Scanner

**1. Încadrarea într-o tipologie (curent literar/cultural, specie, univers tematic)**

- Astfel, în poeziile sale, precum şi în intervenţiile teoretice Lucian Blaga dezvoltă o **concepţie nuanţată a ideilor expresioniste europene.**
  - ✓ Cornel Moraru observă că scriitorul român respinge *exagerarea naturalului*, considerând că acest principiu este artificial, lipsit de vitalitate ori de vibraţie metafizică. Dimpotrivă, Blaga oferă o definiţie proprie curentului german, considerând – în studiul *Filosofia stilului* (1924) – creaţia expresionistă drept un **raport viu, tensionat între elementul natural/material şi cel metafizic**: *De câte ori un lucru este astfel redat, încât puterea, tensiunea sa interioară, îl întrece, îl transcendează, trădând relaţiuni cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul, avem de-a face cu un produs artistic expresionist.*
  - ✓ A doua nuanţă ce apare în concepţia despre expresionism a filosofului este de găsit în lucrarea *Cunoaşterea luciferică* (1933) din *Trilogia cunoaşterii*. Spre deosebire de direcţia occidentală – ce aspiră către un absolut situat într-un univers suprauman, lipsit de materialitate –, Lucian Blaga afirmă imposibilitatea accesului la absolut, recunoscând *cenzura transcendentală* a *Marelui Anonim*. În consecinţă, fiinţei umane îi sunt permise două tipuri de cunoaştere, ambele având relevanţă în limitele realului. Omul obişnuit deţine o *cunoaştere paradiziacă*, raţională, pragmatică, care îi permite perceperea în detaliu a datelor banale din lumea reală: prin ea *se statornicesc poziţiile liniştitoare, momentele de stabilitate vegetativă şi orizonturile, care nu îndeamnă dincolo de ele însele, ale spiritului cunoscător.* Pe de altă parte, creatorul, nefiind capabil să câştige puterea divină, este chemat să susţină complexitatea existenţei umane prin protejare şi potenţarea misterului existenţial, a tainelor ascunse în realitatea înconjurătoare. E vorba aici de o *minus-cunoaştere*, numită şi *cunoaştere luciferică*, care, *prin actul iniţial, consideră obiectul său despicat în două, într-o parte care se arată şi într-o parte care se ascunde. Obiectul cunoaşterii luciferice e totdeauna „un mister"*. Iată cum, în timp ce expresioniştii germani căutau absolutul în ieşirea din lumea naturală (ca un strigăt al fiinţei), **la Blaga transcendenţa este cumva mai aproape, manifestându-se în „misterul" din sânul realităţii materiale.**
- În acelaşi timp, prin filtrul acestor interpretări personale ale ideilor expresioniste poate fi înţeles şi **modernismul poeziei blagiene**. De pildă, dacă Hugo Friedrich defineşte modernitatea poetică exclusiv prin categorii „negative" (*dezumanizare*, *trenscendenţă goală*, *irealitate senzorială*), Lucian Blaga nu se mulţumeşte să constate deruta existenţială a omului contemporan, ci identifică şi o abordare „pozitivă", oferind soluţia ieşirii din criză: reîntoarcerea, fie şi pe cale retorică, la forţa stihială, arhetipală a originilor, când fiinţa umană încă nu pierduse consubstanţialitatea cu universul. Unicităţii acestui moment îi răspunde **atenţia modernistă pentru purificarea limbajului** (*metafora revelatorie* subordonând toate celelalte mijloace artistice), iar libertatea extatică a lumii originare îşi găseşte corespondentul în **inovaţiile formale** de dată recentă (versul liber, tehnica ingambamentului, măsura inegală).
- Cunoaşterea şi creaţia devin astfel constantele liricii lui Blaga, iar arta poetică *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, aşezată în fruntea volumului de debut – *Poemele luminii* (1919) –, devine un program atât al expresionismului poetului, cât şi al descoperirii modernismului în poezia românească.



Scanned with OKEN Scanner

**2. Prezentarea temei şi a viziunii despre lume prin două idei/imagini poetice**

- În această ordine de idei, viziunea despre lume a creatorului blagian se conturează prin intermediul metaforei revelatorii *corola de minuni a lumii*, ce apare în titlu şi este reluată în incipitul poemului. Simbol al perfecţiunii, corola reprezintă o sinteză a valorilor universal-umane care reclamă nu doar atitudinea protectoare a fiinţei poetice, ci şi rămânerea sa în proximitatea *minunilor* ce o desăvârşesc. De aceea, artistului i se refuză evadarea în sfere înalte – atât de specifică romanticilor –, trăirea absolutului fiind posibilă chiar în cercul restrâns al existenţei umane. **Fără a căuta corola de minuni a unei *alte* lumi, eul stihial se cufundă până la contopire în realitatea în care se întâmplă să se fi născut şi să trăiască.**
- Mai mult, în ciuda aparenţelor, *corola* lui Blaga nu marchează un univers închis. Este vorba aici de o dechidere înspre profunzime, aşa cum sugerează epitetul în inversiune *sfânt mister*. Elementele constitutive ale lumii îşi conţin, iată, însemnele divine, ce survin în urma unei acţiuni a celui care ajunge să (o) cunoască: *aşa îmbogăţesc şi eu întunecata zare/cu largi fiori de sfânt mister.* Practic, poetul identifică în aceste versuri condiţia omului căzut din starea de graţie, obligat, din acel punct, la o muncă de Sisif, prin care **orice *descoperire* se transformă într-o *învăluire***. Căci – punctează Lucian Blaga – *pentru Adam nu existau „mistere deschise ca mistere". Şarpele i-a deschis această perspectivă şi i-a promis o cunoaştere divină. Dar după consumarea păcatului şarpele nu i-a putut da decât cunoaşterea de care el era în stare: cunoaşterea luciferică.* Cu toate acestea, majoritatea indivizilor contemporani se iluzionează că pot asuma pe cale raţională o cunoaştere egală celei dumnezeieşti.

**3. Construcţia discursului liric (structura poeziei, relaţii de opoziţie/simetrie, elemente de recurenţă, simboluri centrale, figuri semantice, elemente de prozodie)**

- Nu întâmplător, poezia *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* se organizează pe baza unei antiteze între **două moduri de a concepe relaţia eu-lume**: atitudinea poetică, iraţională (*lumina mea*), şi atitudinea pragmatică, raţională (*lumina altora*). Totodată, ambele raportări sunt subsumate de **simetria incipit-final**, prin care vocea poetică îşi afirmă superioritatea perspectivei asupra cunoaşterii. Plasându-şi propriul eu în poziţie iniţială, privilegiată, creatorul blagian îşi defineşte mai întâi poziţia prin negarea capacităţii raţionale de a pătrunde tainele universului, aşa cum sugerează cele două verbe din câmpul semantic al agresivităţii: *nu strivesc, nu ucid.* În plus, simetria invocată defineşte universul natural, uman, drept depozitarul misterelor, ca semne ale complexităţii existenţei imediate: *tainele, ce le-ntâlnesc/în calea mea/în flori, în ochi, pe buze ori morminte.* Iar enumerarea citată stabileşte, de asemenea, nu atât o ierarhie, cât mai degrabă interdependenţa dintre nivelurile existentului, de vreme ce *florile, ochii, buzele şi mormintele*, unificate de prezenţa tainei, rămân simboluri ale vegetalului, ale interiorităţii umane, ale comunicării/dragostei şi, respectiv, ale morţii. În fapt, ideea consubstanţialităţii eu-univers, abia sugerată în incipit, este afirmată pe deplin în ultimele două versuri, când elementul de coeziune – iubirea (*eu iubesc*) – permite înlocuirea prepoziţiei *în* cu conjuncţia coordonatoare copulativă *şi*: *şi flori şi ochi şi buze şi morminte.*
- Însă, pentru a ajunge la această revelaţie conclusivă, poezia îşi dezvoltă argumentele conform unui **principiu cumulativ**. După faza negatoare, dedicată *luminii altora* care *sugrumă vraja nepătrunsului ascuns*, subiectul liric îşi marchează identitatea (vezi reluarea pronumelui personal *eu* în versurile 9-10) prin **motivul lunii**. Lumina acesteia – opusă celei solare – nu dezvăluie, dar nici nu obscurizează farmecul ori complexitatea existenţei, dimpotrivă, le potenţează. Sensul unei



Scanned with OKEN Scanner

astfel de viziuni asupra cunoașterii (*luciferice*, i-ar fi spus filosoful Blaga) este imediat explicitat de creator: ea *îmbogățește* misterele, reușind performanța de a schimba *tot ce-i nențeles* în *nențelesuri și mai mari*. Așadar, dincolo de afirmarea pasivă a manifestării absolutului în realitatea imediată/palpabilă, eul poetic își asumă, asemenea lunii, o funcție activă – aceea de *creator/potențator* al misterelor.

- Asumând o atare libertate în propulsarea propriei subiectivități, vocea poetică blagiană respinge implicit și restricțiile versificației tradiționale. Astfel, Blaga descoperă în **inovațiile prozodice moderniste – măsura variabilă (de la două la treisprezece silabe), versul liber sau tehnica ingambamentului** –, modalitățile adecvate pentru susținerea acestei poetici a *dezvăluirii prin învăluire*. În paranteză fie spus, însăși ideea de artă poetică este modificată, în sensul că din cele două componente ale sale – *ars* (*meșteșug*) și *poetica* (*„regulile" creației*) – acentul cade pe ultima. Așa că până și forma devine pentru poet tot o metaforă revelatorie.

**4. Concluzie**

- În concluzie, deși critica literară suprapune adesea peste poeziile blagiene conceptele sale filosofice (cunoaștere paradiziacă/luciferică), iar comentariile didactice trivializează de-a dreptul acest artificiu interpretativ, o lectură atentă a artei poetice *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* demonstrează mai degrabă relevanța estetică a versurilor, iar nu acuratețea aplicării unor construcții filosofice – respectabile/valoroase, de altfel. Pentru că, înainte de toate, Lucian Blaga reușește performanța de a depăși polemicile din epocă între tradiționalism și modernism, descoperind în iraționalitatea primordială un model ontologic pentru criza dezumanizării din modernitate. Cu alte cuvinte, deformările raționaliste ale începutului de secol nu au secătuit – dacă ar fi să-i dăm crezare lui Blaga – pe deplin potențialitățile creatoare. Din contră, criza a făcut posibilă valorizarea echilibrului inițial dintre individ și univers.

## ESEU ARGUMENTATIV

### PARTICULARITĂȚI DE CONSTRUCȚIE A POEZIEI *AUTOPORTRET*

**1. Ipoteză**

- Pentru a da un model de interpretare sistematică universului liric blagian, criticul Ion Pop identifică patru vârste ale poeziei acestuia, alegând drept criteriu metamorfozele viziunii despre lume ale subiectivității poetice. Astfel, o primă etapă de creație cuprinde volumele *Poemele luminii* (1919) și *Pașii profetului* (1921), ce pun în evidență un *eu stihial, vitalist, dionisiac*, aflat într-o relație de consubstanțialitate cu întreg cosmosul. Mai apoi, prin *În marea recere* (1924) sau *Laudă somnului* (1929), Blaga impune *o ipostază interogativă a eului, provocată de pierderea contactului imediat cu universul*. E vorba aici de *ruptura ontologică* sau de *tristețea metafizică* specifice unui moment în care teama de moarte provoacă o criză, elanul vitalist fiind înlocuit de dramatismul lipsei de sens a existenței. Impasul este accentuat în volumele următoare – *La cumpăna apelor* (1933) și *La curțile dorului* (1938) – când *eul alienat* refuză să se mai întrebe, preferând regresiunea într-un arhaic de inspirație folclorică.



Scanned with OKEN Scanner

▪ În sfârşit, ultima manifestare a raportului individ-univers marchează şi rezolvarea crizei metafizice, fiind plasată de Ion Pop sub semnul *schimbării zodiei. Eul reconciliant* – din *Nebănuitele trepte* (1943) şi din poeziile publicate postum – reface echilibrul interiorităţii poetice şi, în ciuda renunţării la euforia iniţială, el descoperă un univers paradiziac, al cântecului şi al *mirabilei seminţe* (puterile latente ale realităţii redeşteptate la viaţă). Reprezentativă pentru această ipostază a eului rămâne arta poetică cu titlu sugestiv – *Autoportret.*

**2. Argumentare**

***– Argument I –***

▪ În primul rând, cele unsprezece versuri ale poeziei dau seama de **vârsta autoreflexivă a poeticii blagiene.** Odată ce afimarea extatică a subiectivităţii a degenerat în criză existenţială, poetul conştientizează că reluarea optimismului iniţial nu ar duce decât la aceeaşi dezamăgire metafizică. Astfel încât poezia programatică *Autoportret* susţine o **împăcare cu universul prin filtrul unei proiecţii a sinelui.** Dacă eul ratează identificarea cu lumea, rămâne soluţia unei căutări imaginare a sensului, desfăşurată *de totdeauna şi până la cele din urmă hotare.*

▪ În acest mod poate fi înţeleasă şi aparenta contradicţie dintre titlu şi utilizarea persoanei a treia pe tot parcursul textului. De obicei, un autoportret „se scrie" la persoana întâi şi presupune dispoziţia confesivă a autorului. Totodată însă, respectivul demers estetic evidenţiază şi o variantă subiectivă a artistului cu privire la propria identitate. Autoportretistul poate realiza, de pildă, o caricatură sau să-şi monumentalizeze imaginea. Dar în poezia lui Blaga e mai mult decât atât. Căci, dincolo de posibile deformări ale „fizionomiei" interioare, creatorul din *Autoportret* îşi foloseşte numele pentru a contura chipul unei *alte* fiinţe: *Lucian Blaga*. Mai precis, automărturisirea – fiind un portret din cuvinte – neconvenţională implică trei ipostaze ale subiectivităţii lirice.

✓ Prima – care a generat o direcţie discutabilă a interpretării – este constituită de *eul biografic. Mut ca o lebădă* ar fi, conform acestei abordări, însuşi persoana fizică a poetului. După cum reiese din autobiografia *Hronicul şi cântecul vârstelor*, copilul Lucian Blaga refuză să vorbească până la vârsta de patru ani. În conformitate cu acest detaliu, o parte a criticii a sugerat că poezia face referire tocmai la tăcerea infantilă, considerată drept un simbol al respingerii lumii articulate prin limbaj.

✓ O altă ipostază, fundamentală din unghiul teoriei literaturii, este aceea de *eu poetic/liric*. Ea desemnează îndeosebi o mască/voce care *este* şi *nu este* a eului biografic, în sensul că îi poartă mărcile, dar se exprimă ca un altul.

✓ Iar refuzul ei de a se manifesta – lipsa semnelor lexico-gramaticale ale subiectivităţii – justifică a treia ipostază: *eul proiectat*, „Lucian Blaga", care nu are, bineînţeles, aceeaşi identitate cu eul biografic.

▪ Delimitat, aşadar, atât de nuanţele biografiste, cât şi de instanţa poetică, „personajul" din *Autoportret* adună în jurul său o întreagă lume – *patria sa* – ce păstrează din anterioara energie vitalistă ideea de potenţialitate creatoare. Deşi nu mai poate iubi şi ochi, şi flori, şi buze, şi morminte, lui „Lucian Blaga" îi rămâne **căutarea permanentă a elementului prevital** – *apa din care bea curcubeul.*

***– Argument II –***

▪ Iar calea de acces spre „sursa" creaţiei vieţii este constituită – paradoxal – de **tăcerea/muţenia fiinţei.** Continuând o vastă orientare a poeziei moderniste, metafora revelatorie *zăpada făpturii*, ce



Scanned with OKEN Scanner

ar *ține loc de cuvânt*, sugerează îndepărtarea limbajului uman de forța creatoare a Cuvântului divin. Decăzută, rostirea umană falsifică trăirea, „faptele", iar mistificarea nu poate fi anulată decât prin aspirația *seculară* către un limbaj pre-noțional, purificat (motivul *lebedei* sau cel al *zăpezii* se integrează în câmpul semantic al purității). Dar cum acest traseu e utopic – nicio limbă nu poate recupera, în definitiv, pe deplin viața –, *sufletul* găsește în muțenie o forță infinit mai semnificativă decât toate cuvintele. Reconcilierea cu universul provine chiar de aici: **procesul căutării niciodată încheiate conferă sens existenței.**

***– Argument III –***

▪ În al treiea rând, *Autoportret* își relevă caracterul de artă poetică și prin **cele două motive centrale: al lebedei și al curcubeului**. Preluând din simbolistica păsării (care prin cântec își anunță moartea) ideea de necesitate vitală a tăcerii, iar din evanescența curcubeului atributul splendorii imateriale (*curcubeul/își bea frumusețea și neființa*), **eul reconciliant blagian își dezvăluie profunzimile, dar nu-și arată chipul**. Autoportretul său se dovedește a fi la fel de eliptic, cum rămân, de altfel, și simbolurile pe care poetul le lasă la suprafața textului. *Muta, secularа căutare* (de sensuri ascunse) nu e doar a instanței poetice proiectate, ci și a cititorului.

***– Argument IV –***

▪ Mai mult, inclusiv construcția textului poetic accentuează necesitatea depășirii limitelor formale ale limbajului înspre acea rostire aflată în proximitatea muțeniei. Repetarea unor structuri (*Sufletul lui e în căutare/în mută, secularа căutare* sau *El caută apa din care bea curcubeul./El caută apa/din care curcubeul/își bea...*) vine parcă să sugereze **rostirea în gol a cuvintelor**, care, oricum ar fi dispuse, se dizolvă în aceeași incertitudine. Nici măcar ideea de vers nu le poate fixa, măsura între cinci și douăsprezece silabe ori ingambamentul marcându-le „forfota" pre-creatoare.

**3. Concluzie**

Așadar, poezia *Autoportret* nu doar ilustrează ultima etapă de creație blagiană, ci reafirmă locul privilegiat deținut de Blaga în modernismul românesc. Criza contemporaneității, descoperirea unei transcendențe goale și alienarea individului sunt reprezentate de autorul *Nebănuitelor trepte* nu neapărat într-un registru tragic, cât prin promovarea retoricii tăcerii ca modalitate de reîntoarcere la sursele spirituale și vitale ce scapă omului modern.

*Lucian Blaga*



Scanned with OKEN Scanner

# 2.4. MODERNISMUL

## TUDOR ARGHEZI, *FLORI DE MUCIGAI*, *PSALM (TARE SUNT SINGUR, DOAMNE...)*

### IDEI ŞI CONCEPTE LITERARE

**a. Modernism**

✓ Vezi Lucian Blaga.

**b. Estetica urâtului**

✓ Concept modern fundamentat pe un oximoron care implică o transformare revoluționară a categoriei de frumos. Dacă în perioada clasică estetica – așa-numita *știință a frumosului* – considera că frumusețea rezidă în echilibru și simetrie (ambele normate după un set de reguli), începând cu barocul, romantismul, simbolismul și continuând cu realismul ori modernismul, concepția se modifică în sensul că se renunță la dimensiunea normativă. Arta începe să se preocupe și de aspectele diforme, grotești, *urâte* ale existenței.

✓ Însă abia odată cu creația poetică a scriitorului francez Charles Baudelaire se poate vorbi în literatură de o întreagă viziune despre lume ce are la bază *estetica urâtului*. De exemplu, Hugo Friedrich caracterizează volumul *Florile răului* ca o sumă de atitudini de *disperare, paralizie, avântare febrilă în ireal, sete de moarte, jocuri de excitații morbide*, negativul devenind sursa principală de inspirație. Astfel, Baudelaire descoperă în *mizerabil, decăzut ori în rău* antidoturi potrivite pentru „viciul banalității existenței".

✓ *O „estetică a urâtului" poate părea unora o formulare asemănătoare cu „fier de lemn" întrucât urâtul este contrariul frumosului. Cu toate acestea urâtul este legat inseparabil de noțiunea de frumos, deoarece aceasta păstrează permanent în evoluția ei posibilitatea urâtului, sub forma erorii, în care poate adesea cădea printr-un „puțin prea mult" sau „prea puțin". Orice estetică este obligată ca odată cu descrierea determinațiilor pozitive ale frumosului să se refere într-un fel și la cele negative, ale urâtului. Cel puțin spre a ne preveni că, dacă nu se procedează conform acestor cerințe, frumosul degenerează, în locul lui obținându-se urâtul. [...]Nu e greu de văzut că urâtul este o noțiune ce poate fi concepută doar ca un termen relativ, în raport cu o altă noțiune. Această altă noțiune este cea a frumosului, căci urâtul nu există decât în măsura în care există frumosul, care exprimă premisele sale pozitive. Dacă n-ar exista frumosul, atunci nici urâtul nu ar exista deloc, deoarece el nu este decât o negație a acestuia. Frumosul este ideea divină, originară, iar urâtul negația ei, având ca atare o existență secundară. El se constituie în și prin frumos. Nu în sensul că frumosul, prin aceea că e frumos, ar putea fi totdeauna urât, dar prin faptul că aceleași determinante ce exprimă necesitatea frumosului se învârtesc în contrariul lor.* (Vasile Morar, *Estetica*)

**c. Psalm**

✓ Specie poetică de origine ebraică, prin care divinitatea este preamărită. Imnuri religioase, psalmii *Vechiului Testament* (151 la număr) pot fi grupați în funcție de diferite criterii compoziționale sau



Scanned with OKEN Scanner

tematice: mesianici, cu context istoric, de laudă etc. Arghezi preia doar retorica lor, nu şi restricţiile formale ori spiritul profund religios. Mai exact, psalmii arghezieni sunt consideraţi poezii ale condiţiei umane confruntate cu drama cunoaşterii.

**d. Asintaxism**

✓ Tehnică literară modernistă ce constă în distorsionarea sintaxei fireşti a limbii literare cu scopul de a atrage atenţia asupra rupturilor sau ambiguităţilor limbajului.

**e. Lamento**

✓ Termen specific domeniului muzical care desemnează o piesă populară sau cultă cu caracter de tânguire, menită să descrie condiţia nefericită, deplorabilă a interpretului, stârnind astfel compasiunea auditorului.

## ESEU STRUCTURAT

### TEMĂ ŞI VIZIUNE DESPRE LUME ÎN *FLORI DE MUCIGAI*

▪ Caracterizat printr-o accentuată diversitate, universul imaginar al lui Tudor Arghezi ocupă un loc aparte în literatura română şi prin aceea că niciun critic literar nu a reuşit să ofere un tablou coerent al etapelor sale de creaţie. Alegând să amâne la nesfârşit debutul în volum – *Cuvinte potrivite* (1927) apare când poetul avea deja 47 de ani, deşi primele poezii fuseseră publicate în periodice încă de la sfârşitul secolului al XIX-lea – Arghezi experimentează cele mai variate modalităţi lirice: de la romantism, parnasianism sau simbolism şi până la parnasianism. Mai mult, continuând, dar şi delimitându-se de aceste influenţe, prima sa carte asumă cu aceeaşi libertate şi particularităţile tematice/retorice ale poeziei tradiţionaliste autohtone. Cu toate acestea, adevărata originalitate a poetului survine numai în momentul în care descoperă inovaţiile formale şi viziunea de tip modernist, căci atitudinea experimentală şi spiritul necanonic ale scriitorului se potrivesc cel mai bine acestui curent, caracterizat în primul rând printr-o dispoziţie negatoare faţă de toate formele „clasice" de artă.

▪ Şi cum *Cuvinte potrivite* adună inclusiv textele de tinereţe, abia apariţia *Florilor de mucigai* (1931), cu arta poetică omonimă ce deschide volumul, poate fi considerată drept începutul autentic al modernismului arghezian.

**1. Încadrarea într-o tipologie (curent literar/cultural, specie, univers tematic)**

▪ Astfel, încă din epocă criticul Eugen Lovinescu observă că Arghezi este un antisimbolist, deoarece el respinge spiritualizarea materiei, alegând drumul invers – materializarea spiritualului. Nu altceva invocă Charles Baudelaire atunci când defineşte estetica urâtului: *e un miraculos privilegiu al artei că oribilul, artistic exprimat, devine frumuseţe şi că durerea ritmată şi cadenţată umple spiritul cu o bucurie liniştită.* Esteticul, spaţiu privilegiat de manifestare a frumosului, se deschide, iată, şi spre zone – trivialul, abjectul, macabrul, monstruosul, scatologicul – considerate până la Arghezi ca fiind nepoetice. Urmând principiile scriitorului francez, poetul român asumă o serie de însuşiri artistice moderniste – poetica absenţei/golului, transcendenţa goală, spaima



Scanned with OKEN Scanner

dezintegrării universului –, reuşind totodată să impună o **tonalitate grotesc-realistă, curând numită *arghezianism*.**

▪ Anticipată de versurile din *Testament – Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite/Eu am ivit cuvinte potrivite; Făcui din zdrenţe muguri şi coroane; Din bube, mucegaiuri şi noroi/Iscat-am frumuseţi şi preţuri noi* – poetica exprimată în *Flori de mucigai* trimite la ideea unei creaţii lipsite de inspiraţie divină. *Slova de foc* devine imposibilă în cadrul noii concepţii poetice, lăsând să se manifeste doar *slova făurită* a unui creator blestemat parcă să îşi încerce mântuirea prin identificarea cu **un spaţiu al tenebrelor în care maleficul deţine o funcţie de demiurg.** De aceea, până şi **arta poetică se transformă într-o confesiune a secătuirii puterii creatoare.** Scrierea cu *unghiile de la mâna stângă* nu e doar o alternativă oarecare, ci o afirmare răspicată a morţii poeziei „inspirate".

**2. Prezentarea temei şi a viziunii despre lume prin două idei/imagini poetice**

▪ Două imagini fundamentale care conturează această contrapoetică dau seama tocmai de răsturnarea funcţiilor „normale" ale creaţiei lui Arghezi: **atât impulsul creator, cât şi produsul lui devin ipostaze ale absenţei.**

✓ Când primul vers al poeziei *Flori de mucigai* anunţă scrierea stihurilor *cu unghia pe tencuială*, gestul nu evocă în primul rând durerea fizică a actului, ci mai degrabă caracterul rudimentar al instrumentului grafierii şi materialul impropriu pe care cuvintele se aştern. E vorba aici de un **efort al unui creator ce nu mai are mijloace de exprimare** – sau cele disponibile sunt, deja, *tocite* –, şi tocmai de aceea foloseşte la maximum resurse improprii, cărora le descoperă potenţialitatea.

✓ Cât despre rezultatele acestui meşteşug inedit, subiectivitatea lirică enumeră o serie de atribute ce luminează tipul de poezie propus de Arghezi: *Sunt stihuri fără an/Stihuri de groapă/De sete de apă/Şi de foame de scrum,/Stihurile de- acum.* Versurile sale câştigă aşadar aura unor **profeţii ale eternităţii chinului** şi ale lipsei salvării, sunt **epitafuri despre proximitatea morţii** sau despre limita supravieţuirii, ba chiar **semne ale dezintegrării.** Cum se va fi înţeles, creaţia argheziană se dezvoltă cumulativ într-o aspiraţie spre anularea vieţii interioare (*foame de scrum* – metaforă a dezintegrării). Concomitent, vocea poetică realizează că aceasta este cea mai reprezentativă atitudine existenţială a omului modern. Pentru că o astfel de viziune n-ar fi putut să apară decât *acum*.

**3. Construcţia discursului liric (structura poeziei, relaţii de opoziţie/simetrie, elemente de recurenţă, simboluri centrale, figuri semantice, elemente de prozodie)**

▪ De altfel, critica literară semnalează în ceea ce s-ar putea numi **poetica absenţei** o întreagă orientare a liricii moderne, pe care Arghezi o şi exemplifică la toate nivelele textului.

✓ În primul rând, **titlul construit oximoronic şi intertextual** (cu baudelairienele *Flori ale răului*) sugerează „răul" organic al lumii pe care poetul va căuta să îl sublimeze artistic. Căci florile sale nu sunt *cu* mucigai, ci *de* mucigai, adică nu apar ca urmare a unei degradări/contaminări, cât îşi conţin natura „urâtă" chiar de la naştere.

✓ În al doilea rând, principiul cumulativ despre care vorbeam este evidenţiat şi la nivelul structurii textului prin **simetria incipit-final.** Scrierea *cu unghia pe tencuială* din primul vers îşi găseşte un corespondent legitimator în ultimul stih al poeziei. Potenţând ideea unui demers creator nefiresc, sintagmele din finalul poemului – *unghiile de la mâna stângă* –



Scanned with OKEN Scanner

nuanțează impasul, dar în același timp și soluția procesului artistic: **creația, prin „stângăciile" ei, redă lipsa de sens a universului.**

✓ De asemenea, **simbolurile religioase** – taurul lui Luca, leul lui Marcu, vulturul lui Ioan – ori **metafora** *unghia îngerească* sau **comparația** *mâna ca o ghiară* devin în textul arghezian tot atâtea fețe ale atitudinii negatoare, subordonându-se aceleiași poetici a absenței. Pe de o parte, refuzul intervenției evangheliștilor semnifică prăbușirea ființei umane, dispariția spiritualității creștine. Pe de altă parte, mijloacele artistice citate accentuează ideea că până și o participare directă a divinității ar uza de aceleași instrumente. Dumnezeu se manifestă tot printr-o *unghie*. Prin această optică poate fi interpretată și omisiunea celui de-al patrulea apostol – Matei, al cărui protector este îngerul.

✓ Nu în ultimul rând, aspectele formale ale *Florilor de mucigai* materializează incapacitatea cuvintelor de a recupera organizarea firească a discursului liric. De exemplu, **asintaxismul** din versul *sau nu o mai am cunoscut* cuantifică efectele stângace ale scrisului *cu unghia*. Căci topica argheziană urmează și ea efortul și distorsiunile unei subiectivități în criză, dar a cărei mână nu conține a scrie.

**4. Concluzie**

▪ Așadar, expunându-se cu o concepție estetică care a adunat nu puține critici în epocă, Tudor Arghezi rămâne unul dintre acei poeți încă actuali, ce intuiesc în viermuiala realității concrete sursa unui imaginar strident, dar mereu productiv prin forța sa de sugestie. Iar virgula din finalul *Florilor de mucigai* transformă întreg volumul într-un program artistic revelator pentru conștiința creatoare modernă.

## ESEU ARGUMENTATIV

### TEMĂ ȘI VIZIUNE DESPRE LUME ÎNTR-UN *PSALM* ARGHEZIAN, PORNIND DE LA O OPINIE CRITICĂ

Citat-suport: *Arghezi este un spirit fundamental nereligios și* [manifestă] *o spaimă de neant, de moarte, care-l fac pe poetul* Psalmilor *să recurgă la numele lui Dumnezeu, de legendă sau de metaforă poetică, spre a conjura presimțita singurătate a omului în univers. Din refuzul transcendenței goale și din singurătate se naște poezia argheziană a vieții și a făpturii și, înainte de orice, a omului, ființă tragică și nobilă.* (Nicolae Manolescu, *Postfață* la antologia *Poezii*, 1971).

**1. Ipoteză**

▪ Fără a avea neapărat o legătură directă cu perioada petrecută de Tudor Arghezi la Mănăstirea Cernica, lirica sa dezvăluie o latură cvasireligioasă, care a stârnit o serie de discuții încă din epocă. Dacă Șerban Cioculescu îl numește pe poet un *mistic ortodox răsăritean*, mai târziu Nicolae Balotă nuanțează atitudinea spirituală a lui Arghezi și, referindu-se la ciclul *Psalmilor* (șaptesprezece poeme), afirmă că subiectivitatea poetică oscilează între *credință și tăgadă*. Însă, cu opt ani înainte de apariția monografiei lui Balotă, criticul Nicolae Manolescu se situează polemic față de o întreagă tradiție interpretativă, infirmând exact elementul pe care ceilalți exegeți îl confirmaseră:



Scanned with OKEN Scanner

*Arghezi este un spirit fundamental nereligios şi* [manifestă] *o spaimă de neant, de moarte, care-l fac pe poetul Psalmilor să recurgă la numele lui Dumnezeu, de legendă sau de metaforă poetică, spre a conjura presimţita singurătate a omului în univers.* Psalmistul se plasează cu bună ştiinţă într-un univers de factură modernistă fundamentat pe o poetică a absenţei, a transcendenţei goale. Dumnezeul căruia i se adresează rămâne o metaforă a supraindividualului, e un demiurg imaginat de sfinţi, dar golit de sens în lumea contemporană.

- De aceea, **psalmul *Tare sunt singur...* devine mai mult decât un *lamento* adresat divinităţii, un ecou al strigătului modern care marchează conştiinţa singurătăţii fiinţei umane.**

**2. Argumentare**

***– Argument I –***

- În primul rând, chiar referinţa biblică la smochinul blestemat ori la vorbele lui Iisus de pe cruce (*Dumnezeul Meu, Dumnezeul Meu, pentru ce M-ai părăsit?*) nu activează decât formal cele două imagini ale *Noului Testament*. **Biblia este *citită* de psalmist în litera, iar nu în spiritul ei.** Fiinţa poetică se identifică doar cu un *copac pribeag uitat în câmpie*, fără a încerca să înţeleagă motivele pentru care Mântuitorul l-a „blestemat". El îşi asumă doar efectele, nu şi cauza. Astfel, comparaţia poeziei argheziene cu o interpretare canonic-creştină a gestului din Evanghelii – cum e cea a lui Nicolae Steinhardt din colecţia de eseuri *Dăruind vei dobândi* – demonstrează nereligiozitatea spiritului arghezian. Deoarece criticul-monah Steinhardt observă că hotărârea lui Iisus de *a afurisi* copacul ce nu dădea roade cu toate că *nu era încă vremea smochinelor* (Marcu 11:14) reprezintă mai puţin un gest impulsiv, nervos, al Învăţătorului, cât o morală exemplificată şi în alte pasaje biblice: când Dumnezeu cheamă pe cineva la El, acela nu trebuie să amâne momentul răspunsului, ci să manifeste o disponibilitate totală, aproape nepământeană. Amânarea datorată diverselor „obligaţii" pământeşti atrage după sine şi mânia divină.
- Incapabil să asume un asemenea parcurs, dar şi pentru că ratase, probabil, momentul revelaţiei, subiectului liric îi rămâne afirmarea patetică a condiţiei sale înstrăinate: *Tare sunt singur, Doamne, şi pieziş!/Copac pribeag uitat în câmpie/Cu fruct amar şi cu frunziş/Ţepos şi aspru-n îndârjire vie.*

***– Argument II –***

- În al doilea rând, această înţelegere parţială a scenei biblice conduce la o plasare a psalmistului într-un univers unde categoriile de bine şi rău, de credinţă şi tăgadă, de îngeresc şi demonic nu mai pot funcţiona. Nicolae Balotă are, în consecinţă, dreptate când afirmă că *Tare sunt singur...* e un *psalm al însingurării*, însă interpretarea sa devine discutabilă când mai atribuie acestei poezii şi atributul de *psalm al părăsirii*. Căci intervenţia divină după care fiinţa poetică *tânjeşte* nu e sinonimă aici cu recuperarea unui paradis pierdut, ci semn al absenţei lui Dumnezeu din lume. Când eul *aşteaptă* şi *cere crâmpeie mici de gingăşie, cântece mici de vrăbii şi lăstun*, metafora şi epitetul citate trimit la imaginea unei transcendenţe fără substanţă, manifestată, iată, prin cele mai nesemnificative vietăţi ale existentului. Nu mai e vorba în acest caz nici măcar de spiritualizarea materialului, de vreme ce vocea poetică a pierdut adevărata dimensiune a revelaţiei, implorând tot soiul de experienţe minimale. Nemaiputându-l aproxima, **lamentaţia lui Arghezi se adresează unui Salvator diminuat de criza unui suflet ce nu mai suportă conştiinţa că – aşa cum proclamă Nietzsche – *Dumnezeu a murit.***
- Totodată, într-o manieră modernistă, Arghezi sugerează în a patra strofă a psalmului că până şi răul a dispărut din lume, în lipsa categoriei opuse: binele. Conştient că nu deţine atributele



Scanned with OKEN Scanner

sfinţeniei, ba şi memoria lor e pierdută (*Nu am nectare roze de dulceaţă,/Nici chiar aroma primei agurizi*), subiectul liric se află în afara celor două extreme din perspectiva cărora Dumnezeu poate fi gândit: materialul şi spiritualul (*Prins adânc între vecii şi ceaţă*). Astfel încât *moile omizi* – simbol al eroziunii malefice – îl ocolesc, producându-i a doua criză existenţială. În timp ce pentru romantici decăderea angelicului echivala cu descoperirea demonicului (adică a unei alte transcendenţe), **pentru omul modern şi Diavolul ajunge o absenţă.**

***– Argument III –***

▪ Dezvoltând parcă drama singurăţii absolute, a doua parte a poeziei nuanţează ideea golului existenţial. Când priveşte spre cer, **psalmistul are puterea de *a vedea*, dar îi lipseşte *viziunea*** prin care ar putea depăşi limita „hotarului" lumii sale. Splendidă ca un candalabru plin de stele, bolta cerească devine un altar în care nu se mai face nicio slujbă. Dumnezeu se revelează aici sub forma unor clişee repetate de vocea poetică: *focuri sfinte, grele porunci şi-nvăţăminte*, iar în final, fiinţa poetică se mulţumeşte cu confirmarea dispariţiei forţei supreme. *Puiul de înger* care ar putea fi trimis marchează pentru el nu o apropiere a duhului divin, ci un *semn al depărtării*. De fapt, lui Dumnezeu nu-i cere să se arate pentru a produce *metanoia* (schimbarea minţii, pocăinţa), ci pentru a-şi confirma retragerea din lume. În acest mod, ultimele două versuri mimează un limbaj care nu mai este animat de credinţa regăsirii divinului, ilustrând o reminiscenţă discursivă prin care cândva se comunica cu un Dumnezeu prezent.

**3. Concluzie**

În concluzie, observaţia lui Nicolae Manolescu luminează tocmai această latură tragică a *Psalmilor*. Căutându-se pe sine în căutarea divinului, psalmistul din *Tare sunt singur...* se învârte în cercul unei contradicţii năucitoare: *aceea de a nu accepta dogma şi în acelaşi timp* [de a realiza] *imposibilitatea trăirii autentic religioase în afara dogmei* (în termenii lui Mircea Zaciu). Dacă aşa stau lucrurile, Arghezi scrie într-adevăr mai mult decât o poezie religioasă, una a insolitării moderne a fiinţei umane, lucru inacceptabil pentru ortodoxia canonică. Avea dreptate Marian Ralea să susţină că *în Evul Mediu, domnul Tudor Arghezi ar fi fost ars pe rug.*

*Tudor Arghezi*



Scanned with OKEN Scanner

# 2.4. MODERNISMUL

## ION BARBU, *DIN CEAS, DEDUS... (JOC SECUND)*

### IDEI ŞI CONCEPTE LITERARE

**a. Ermetism**

✓ Orientare specifică artei moderne ce se caracterizează prin încifrarea accentuată a mesajului artistic, prin alambicarea voită a expresiei, oferind impresia de obscuritate. Termenul îşi are originea în numele zeului grec *Hermes Trismegistul*, considerat a fi patron al ştiinţelor oculte şi al magiei (vezi Irina Petraş, *Teoria literaturii – dicţionar-antologie*). Poeţii moderni cultivă ermetismul dintr-o nevoie de a sugera dezumanizarea şi golul existenţial specifice epocii lor. Mai exact, iată ce afirmă G. Călinescu în *Principii de estetică*: *Dar de ce acest fel de privire a universului trebuie să se numească ermetică? Pentru că ea e închisă vulgului şi cere o iniţiere. Ca să pătrunzi tainele Spiritului universal nu ajută experienţa personală, ci o lungă tradiţie. [...] Cu cât pătrunzi macrocosmosul trebuie să fii asemenea lui, ceea ce presupune o vocaţie ermetică, o lungă disciplină.*

**b. Experiment literar**

✓ Adesea confundat cu *experienţa* (ştiinţifică sau a vieţii interioare/sociale), conceptul de experiment literar îşi dezvăluie latura cu adevărat creatoare şi inventivă odată cu apariţia modernismului. Nivelul predominant de manifestare al experimentului literar este limbajul, creatorul simţind unele forme drept perimate, uzate, fără nicio relevanţă pentru contemporaneitate. În plan practic, experimentul nu este altceva decât o încercare cu desăvârşire nouă, inedită, uneori chiar şocantă de a aborda o temă sau de a da o formă artistică polemică faţă de convenţiile vremii. De aceea, un experiment literar/artistic reuşit se confundă cu o manifestare originală şi devine curând o normă acceptată.

### ESEU STRUCTURAT

#### TEMĂ ŞI VIZIUNE DESPRE LUME ÎN *JOC SECUND*

▪ La nivelul poeziei, modernismul rămâne un curent literar a cărui complexitate depăşeşte cu mult sfera unei singure tipologii artistice. Aceasta, deoarece în spaţiul autohton există trei viziuni poetice despre lume fundamental diferite, la o primă vedere, care au rămas în istoria literaturii ca ipostaze ale modernismului românesc. De la realistul Arghezi, cu a sa estetică a urâtului, până la poezia expresionist-mitologică a lui Blaga şi culminând cu ermetismul experimentalist practicat de Ion Barbu, concepţiile despre artă ale moderniştilor par, mai degrabă, demne de *disociat* decât de *asociat*. Dar, mai mult decât recunoaşterea acestor trei variante canonice, există chiar interpretări



Scanned with OKEN Scanner

ce includ printre manifestările moderniste o anumită direcție a tradiționalismului (prin autori ca Ion Pillat), creația antisimbolistă a lui Bacovia sau, în fine, unele curente avangardiste.

▪ Aşadar, dincolo de etichetarea superficială, creațiile moderniste trebuie interpretate într-un context al diversității orientărilor artistice, căci şi numai o răsfoire a presei din perioada interbelică poate dezvălui multiplicitatea şi fervența teoriilor poetice – adesea polemice – dintr-o perioadă ce, în mod real, a cunoscut sincronizarea cu literaturile occidentale.

▪ Revenind la figurile emblematice de poeți ce au marcat prima jumătate a secolului al XX-lea în poezia românească, s-ar putea spune că, dintre toți, statutul cel mai *privilegiat,* într-un anume sens, îl are Ion Barbu. Dacă Lucian Blaga se află în ultima vreme într-un con de umbră al receptării – fenomen oarecum motivat de faptul că s-a scris enorm despre autorul *Poemelor luminii* –, iar Tudor Arghezi îşi menține actualitatea exclusiv prin volumul *Flori de mucigai*, după cum observă şi Ion Manolescu într-un articol din *Observatorul cultural*, Ion Barbu rămâne *un poet „pur", „ermetic", „obscur", „balcanic" şi, în consecință (sic!), valoros*, care şi-a asigurat prin strategia scrierii unei poezii fără precursori şi neimitabile *o posteritate canonică perpetuă.* Chiar dacă îl valorizează negativ, opinia criticului mai sus citat surprinde pertinent faptul că Barbu a rămas în conştiința publică parțial prin poemele din etapa baladic-orientală (*Isarlâk*), dar mai ales prin creația sa ermetică (*Joc secund*). Astfel că **analiza unei arte poetice precum *Din ceas, dedus...* poate arunca o lumină semnificativă asupra volumului de maturitate al poetului (*Joc secund,* 1930), care – după cum afirmă Andrei Bodiu în monografia sa – *are rolul şi rostul de a sintetiza o experiență poetică [...]* dominată de *aspirația absolutului* şi *materializată prin ideea de a crea „lumi posibile".***

**1. Încadrarea într-o tipologie**

▪ Însă, cum spuneam, această **sinteză poetică a unei concepții artistice** – poezia ca *joc secund* – nu pare a explica în vreun fel universul imaginar construit în volumele precedente, dimpotrivă, **ambiguizarea sensurilor** transmise de text devine tot mai evidentă. Iar acest paradox al operei desăvârşite care nu lămureşte, ci ermetizează mesajul transmis nu reflectă decât o profundă conştiință modernă a poeticii barbiene.

✓ Căci, pe de o parte, modernitatea se caracterizează prin ruptura între ființa umană şi univers, fapt ce instaurează o criză a relației omului cu divinitatea, cu realitatea, cu celălalt, dar şi cu sine. La nivelul limbajului artistic, tensiunea rupturii se materializează într-o suită de învăluiri, metaforizări, obscurizări semantice – *Din ceas, dedus...* ducând, probabil, până la ultimele consecințe acest proces – care au rolul de a comunica cât mai mult la marginea limbajului, de vreme ce a descoperit, deja, artificialitatea limbii comune. Iar echivocul sensurilor nu indică decât o încercare disperată de a reda o ambiguitate a senzațiilor, a stărilor sau a valorilor morale. Cu timpul însă, odată ce au descoperit/deprins rafinamentul structurilor limbii, poeții moderniști încep să-şi construiască scrierile foarte atenți la dimensiunea formală a textelor lor – iar la Ion Barbu autoreferențialitatea poemelor este mai pronunțată decât în cazul tuturor celorlalți moderniști – astfel că, după cum observă Nicolae Manolescu, *dacă poezia modernă poate fi definită la început ca o creare a lumii şi, în acelaşi timp, ca o creare lirică a limbajului, ea devine cu timpul numai o aventură pură a limbajului.*

✓ Şi tocmai din această luciditate în raport cu resorturile limbii se naşte şi a doua particularitate fundamentală pentru înțelegerea textului barbian ca poezie modernistă. Fiind o



Scanned with OKEN Scanner

artă poetică, *Din ceas dedus...* nu exprimă altceva decât conştientizarea unei convenţii literare. Căci, dacă pentru Eminescu poezia era ceva *în general,* pentru Ion Barbu poezia devine o realitate artistică convenţională, iar poeziile-program nu au alt rol decât pe acela de a întări luciditatea convenţionalităţii actului liric.

**2. Prezentarea temei prin referire la două imagini/3. Elemente semnificative pentru ilustrarea viziunii despre lume**

- Conform statutului de *ars poetica*, tema poeziei este, evident, **creaţia**. Semnificativ apare de această dată faptul că în ambele strofe ale poemului nu există niciun predicat, poemul cufundându-se în gerunzii şi participii tocmai pentru a crea acel efect de suspendare a temporalităţii. Totul fiind – după cum sugerează şi **titlul** conferit poemului ulterior, prin reluarea **incipitului** – *din ceas dedus*, universul se află sub semnul staticului. Numai creatorul are abilitatea şi autoritatea de a produce o transformare: *[...] Poetul ridică însumarea/De harfe resfirate [...]*
- Viziunea lui Barbu despre lume fiind, prin urmare, mediată de o viziune asupra poeziei, **universul imaginar** se construieşte pe baza metaforei oglinzii în care se reflectă *adâncul acestei calme creste*. Numai că imaginea răsturnată nu este doar rezultatul unei corespondenţe translucide între două spaţii – muntele şi varianta răsturnată a acestuia –, ci implică o *secţiune*, element străin în orice reprezentare de tip clasic. După cum notează şi Andrei Bodiu, cele două cuvinte – *oglindă* şi *tăind* – sunt esenţiale, *primul pentru că naşte senzaţia reflectării, al doilea pentru că, de fapt, exprimă ruptura.* Lumea posibilă pe care îşi propune să o construiască subiectivitatea lirică se zideşte, în aceste condiţii, pe **ruptura dintre real şi imaginar** şi, oricât de mult ar părea că cele două seamănă fără cusur, universul secund, descris ca un joc – *mai pur* –, încetează a mai fi o copie a realităţii, deşi părea că îşi găsise punctul iniţial în ea: *Din ceas, dedus adâncul acestei calme creste,/Intrată prin oglindă în mântuit azur,/Tăind pe înecarea cirezilor agreste/În grupurile apei, un joc secund, mai pur.*
- Pe de altă parte, **relaţia de opoziţie** dintre *nadir* şi presupusul *zenit* creează un orizont de aşteptare conform căruia cele două lumi ar avea naturi similare. Abia adjectivul *latent* deschide calea spre o interpretare a universului imaginar ca posibilitate/potenţialitate, astfel încât, dacă **prima strofă** prezintă principiul naşterii lumii secunde, cea de-**a doua** înfăţişează *acţiunea* poetică. Căci **rostul poetului se vădeşte abia atunci când *istoveşte cântecul***, adică în momentul când acesta secătuieşte poezia de energiile ce o leagă de realitatea adevărată. În acest demers al creatorului, truda devine, cumva, supraomenească, *ascunsă*: *Şi cântec istoveşte: ascuns, cum numai marea,/Meduzele când plimbă sub clopotele verzi.* Însă, folosind remarca aceluiaşi Andrei Bodiu, *e în spiritul elitist al poeziei lui Barbu să sugereze efortul de „ridicare" a poeziei în universul secund în care se naşte şi în acelaşi timp să avertizeze că arta lui este una care implică iniţierea.*
- Aceste *chinuri ale facerii* experimentate de subiectivitatea lirică în crearea universului imaginar i-a dat prilejul lui Tudor Vianu să asocieze demersul poetului *Jocului secund* cu **o interpretare inversă a filosofiei platoniciene**. Astfel, dacă pentru Platon *arta ar fi o răsfrângere la puterea a doua a realităţii* deoarece realitatea materială constituie *copia* primă a lumii ideilor, în cazul lui Barbu procesul parcurge drumul înapoi, în sensul că Barbu *vede aci* [adică în reflectarea, purificarea realităţii reale] *tocmai un pas mai departe în procesul de transfigurare ideală a lumii, căci pe această cale imaginea se depărtează încă mai mult de substratul ei material.*
- În consecinţă, aşa cum reiese din poezia-program *Din ceas dedus*, universul reflectat nu mai conţine nimic din *impuritatea* lumii reale. Era, prin urmare, firesc ca, pentru a menţine coerenţa



Scanned with OKEN Scanner

proiectului său, Barbu să se debaraseze şi de limbajul *realităţii*. Astfel, **sintaxa** lui este, şi ea, secundă, *de o fiinţă* cu universul pe care şi-l propune să-l instituie. Şi tocmai din această izolare a semnului lingvistic – care instituie alte reguli decât cele convenţionale, cu scopul de a corela tema poemului cu forma – provine dificultatea de a-l înţelege pe autorul *Jocului secund*. De asemenea, tot astfel putem explica şi revolta poetului după ce a văzut grila simbolică de interpretare a primelor exegeze. Căci, dincolo de a fi un poem cu simboluri ascunse, *Din ceas dedus* încearcă să propună o nouă poetică în care actul de creaţie se confundă cu un efort reflexiv, imaterial, de a plăsmui o lume posibilă, căci, după cu sugerează şi Vladimir Streinu, *în afară de versurile de la sfârşit, cu adevărat largi şi cântătoare, va observa oricine cu destulă uşurinţă cuprinsul intelectual din cele două strofe.*

**4. Concluzie**

În concluzie, viziunea despre lume a lui Barbu, aşa cum s-a văzut, se construieşte în poezia *Din ceas, dedus...* pe idealul atingerii absolutului prin crearea unei lumi posibile imateriale, ce nu mai păstrează niciun punct comun cu realitatea. Polemizând acid în epocă cu mai toate tipurile de poezie – în afară de Mateiu Caragiale, Barbu nu agreează ideile niciunui alt scriitor –, dar mai ales cu creaţia lui Arghezi, lirismul absolut al *Jocului secund* nu se opune – după cum remarcă şi Ioana Em. Petrescu în studiul *Modernism, postmodernism. O ipoteză* – doar poeticii mimetice (realiste), ci şi poeticii expresive romantice şi postromantice în care *banalul reabilitat* [este] *curcit cu sensibilitatea*. În cele din urmă, Ion Barbu rămâne un experimentalist al limbajului, un idealist în sens marcat filosofic şi chiar un antimodernist, dacă ar fi să luăm la socoteală dezacordul barbian inclusiv faţă de teoria lovinesciană a sincronismului.

*Ion Barbu*



Scanned with OKEN Scanner

# 2.5. TRADIȚIONALISMUL

## ION PILLAT, *ACI SOSI PE VREMURI*

### IDEI ŞI CONCEPTE LITERARE

**a. Tradiționalism**

✓ Orientare culturală de la începutul secolului al XX-lea apărută ca reacție la nou impusele direcții moderniste, considerându-le decadente și acuzându-le că alterează specificul național și valorile autentice românești.

➢ Primele mișcări ideologice tradiționaliste apar odată cu revista *Sămănătorul* (1901), fondată de Al. Vlahuță și George Coșbuc, avându-l ca principal teoretician pe Nicolae Iorga: problema țărănească e considerată fundamentală pentru acea vreme, spiritul național fiind conservat prin utilizarea unui mic romantism idilic, patriarhal și moralist. Reprezentanți: Șt. O. Iosif, Emil Gârleanu, O. Goga.

➢ Concomitent se manifestă și direcția *poporanistă*, inițiată de Constantin Stere și teoretizată în revista *Viața Românească* (1906) de Garabet Ibrăileanu. Dacă sămănătoriștii idealizează viața satului, poporaniștii consideră că specificul național poate fi promovat prin cultură, prin *luminarea poporului*. Reprezentanți: Jean Bart, Gala Galaction, Calistrat Hogaș.

➢ Mai târziu, orientarea tradiționalistă românească cunoaște o perioadă de maturitate odată cu revista *Gândirea*, apărută la Cluj între 1921 și 1924, iar la București între 1924 și 1944. Principalul ideolog e Nichifor Crainic, care extinde ideile poporaniste și sămănătoriste înspre afirmarea *ortodoxismului* și a *autohtonismului spiritualizat* (mitul etnic, mitul folcloric). Crainic își exprimă credința într-o dezvoltare organică a culturii/literaturii române și consideră că occidentalizarea excesivă produce anularea posibităților creatoare românești. Totodată, accentul pus pe literatura de inspirație națională nu exclude contactul cu formulele artistice expresioniste, romantice, simboliste, ba chiar moderniste. Astfel se explică cum poeți precum Lucian Blaga, Tudor Arghezi sunt colaboratorii *Gândirii*. Totodată, scriitori precum Vasile Voiculescu sau Ion Pillat trebuie interpretați nuanțat deoarece, în ciuda faptului că au orientare tradiționalistă, aceștia își asumă și o conștiință modernă prin care se disociază de poporaniști și sămănătoriști.

**b. Paseism**

✓ Termen ce provine din limba franceză (*passéisme*) și care numește tendința de a idealiza trecutul sau de a impune în prezent valori anacronice.



Scanned with OKEN Scanner

## ESEU ARGUMENTATIV

# APARTENENȚA LA CURENTUL *TRADIȚIONALISM* A POEZIEI *ACI SOSI PE VREMURI*

**1. Ipoteză**

▪ Pentru a evita o serie de confuzii conceptuale, trebuie spus că poezia **tradiționalistă** nu este totuna cu poezia **tradițională**. Pe de o parte, aceasta din urmă desemnează o scriere relativ veche, naivă și oarecum *empirică*, nefiltrată decât rudimentar printr-o conștiință artistică. O a doua particularitate a ei este că poate fi oricât trecută în registrul prozei fără a se pierde nimic din mesajul transmis. Cu alte cuvinte, versurile tradiționale *se pot povesti*. Poeticitatea lor e dată nu de o viziune asupra poeziei, ci de câteva elemente fragile de stilistică și prozodie. Pe de altă parte, tradiționalismul este un curent literar nou (perioada interbelică), asemenea modernismului sau avangardei, însă – la rândul lui – se revendică de la tradiție. Or, această revendicare, cu toate implicațiile ei reacționare, constituie, deja, o primă preocupare conceptual-culturală, un program estetic.

▪ Mai mult, ținând cont de aceste diferențe, critica literară a asociat tradiționalismul chiar cu modernismul, afirmându-se că, de vreme ce tradiționalismul devenise un stil, o modalitate poetică asumată de întoarcere în trecut, atunci acesta poate trece drept o formă de modernism. Iar dacă se poate spune că în prima jumătate a secolului al XX-lea, prin curente ca *sămănătorism* sau *poporanism*, literatura română a cunoscut poezia tradițională – ilizibilă astăzi și fără prea mare impact pentru evoluția ulterioară a formelor în literatura română –, relevanța unor poeți tradiționaliști precum Ion Pillat sau Vasile Voiculescu este capitală. Căci ei modernizează tradiția, încercând să *trăiască* în prezent, cu toate că scriu despre trecut, în opoziție cu tradiționalii care paseizează până și actualitatea.

▪ Astfel că, **în încercarea de a demonstra apartenența unei poezii ca *Aci sosi pe vremuri* (1923) de Ion Pillat la curentul tradiționalism trebuie scoase la iveală atât acele elemente tematice sau de compoziție prin care poetul se revendică de la o tradiție (culturală, socială, poetică), cât mai ales realizările estetice moderne ale demersului său creator.**

**2. Argumentare**

***– Argument I –***

▪ Apărut în volumul *Pe Argeș în sus*, poezia lui Pillat se revendică de la universul tradițional în primul rând prin tema rurală. Cele două povești de dragoste – relația bunicilor, evocată de memoria subiectivității lirice, și cea personală, descrisă prin referire la un trecut recent – se petrec *la casa amintirii cu-obloane și pridvor*, unde, după un tipar similar, cele două prezențe feminine *sosesc*, fiind întâmpinate succesiv de către un bărbat după regulile și recuzita vremii: *Nerăbdător bunicul pândise de la scară/Berlina legănată prin lanuri de secară*, iar tânărul se portretizează, făcându-i o confesiune iubitei: *— Și m-ai găsit, zâmbindu-mi, că prea naiv eram/Când ți-am șoptit poeme* [...] Dar cu toate că spațiul desfășurării tensiunilor lirice este satul, Pillat resimte, cumva, un soi de supralicitare a tratării aceleiași teme de către poeții anteriori lui, astfel încât – după cum notează și Nicolae Manolescu în studiul *Despre poezie* – poetul *resistematizează universul agrest și e sensibil deopotrivă la spațiul lui ingenuu și la farmecul de care-l încarcă tradiția*. Prin urmare, **discursul său poetic nu va relua la infinit descripțiile făcute de un Alecsandri sau Coșbuc, ci va avea**



Scanned with OKEN Scanner

**grijă să redescopere un univers rural filtrat de propria subiectivitate,** cum se întâmplă în primele şase versuri: *La casa amintirii cu-obloane şi pridvor,/Păienjeni zăbreliră şi poartă, şi zăvor./Iar hornul nu mai trage alene din ciubuc/De când luptară-n codru şi poteri, şi haiduc./În drumul lor spre zare îmbătrânită plopii./Aci sosi pe vremuri bunica-mi Calyopi.*

***– Argument II –***

▪ În al doilea rând, **Ion Pillat reclamă o tradiţie – de această dată culturală, de sorginte clasicizantă – conform căreia îşi construieşte simetric poezia**. Astfel, atât distihurile, cât şi organizarea celor două planuri temporale ale poemului trădează o neîncredere a poetului faţă de formula versificaţiei contemporane lui. **Deşi îşi pune probleme moderne, creatorului îi vine mai uşor, parcă, să le rezolve cu instrumente metrico-prozodice clasice**. De asemenea, fără a fi o poezie didactică, *Aci sosi pe vremuri* nu conţine ambiguităţi formale, dimpotrivă claritatea fiind una dintre atributele sale. Istoriile celor două cupluri sunt croite şi ele parcă după acelaşi tipar, uniformizate de tema trecerii ireversibile a timpului – *straniul lucru: vremea* – care macină existenţele. În plus, laitmotivul conţinut de versul: *De nuntă sau de moarte, în turnul vechi din sat*, trimite tot la ideea de structură simetrică, în sensul că recurenţele – tematice, simbolice, compoziţionale – sunt controlate. Totuşi, dispunerea izolată a ultimului vers trebuie interpretată ca o ieşire din convenţia clasicizantă – la care poetul aderă cu maximă luciditate – căci, probabil mai mult decât orice, rafinamentul compoziţional de tip modernist e cel care potenţează infrastructura şi sensurile de adâncime ale acestui poem.

***– Argument III –***

▪ Făcând, prin urmare, trecerea înspre elementele ce îl transformă pe Pillat într-un poet modernist, importantă devine – după cum anticipam – dobândirea unei conştiinţe a propriului act creator. Poetul realizează că atât tema rurală, cât şi simetriile compoziţionale sunt opţiuni care conturează un stil, deci o nouă convenţie poetică. Întrucât **poveştile sale de dragoste nu rămân simple idilizări elegiace, ci sunt profund marcate cultural, în sensul că atât bunicul, cât şi tânărul îndrăgostit se raportează la propriile relaţii printr-un registru poetic**. Desigur, fiecare îi recită *altceva* iubitei, *Le Lac* sau *Sburătorul de-un tânăr Eliad*, transformându-se sub eroziunea timpului în *poeme de bunul Francis James* şi *Balada lunei de Horia Furtună*. De fapt, Pillat stabileşte prin aceste acte rafinate atribuite celor doi actanţi o mediere literară a relaţiei de dragoste. **Iubirea devine, în consecinţă, şi un ansamblu de gesturi tandre pe care viaţa nu face altceva decât să le preia din literatură.** Iar evidenţa modernităţii acestei abordări a eroticului nu mai are nevoie de nicio pledoarie, cu atât mai mult cu cât, la un moment dat, junele amorez devine preocupat nu doar de a-i declama poezii femeii iubite, cunoscătoare de convenţii literare, ci chiar se *îngrijorează* că ar putea părea acesteia *romantic şi poate simbolist*.

***– Argument IV –***

▪ Pe deplin conştient, aşadar, de resorturile convenţionale ale creaţiei sale şi de registrele poetice pe care le îmbină, Pillat se distinge ca modernist prin ironia cu care tratează tema romantică a nostalgiei, dar, în acelaşi timp, prin reflecţiile inserate în interiorul poemului *Aci sosi pe vremuri*.

✓ În primul rând, subiectivitatea poetică pare a restitui povestea bunicului şi a bunicii Calyopi animată de nostalgia unei alte vremi în care cei doi credeau *c-o să rămână* veşnic



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

îndrăgostiți. Însă adevărata nuanță a evocării este adusă abia de versul imediat ulterior, astfel că speranței naive a cuplului i se împotrivește necruțătorul timp: *De mult e mort bunicul, bunica e bătrână...* În schimb, povestea tinerilor, derulată, cum atrăgeam atenția, după un *pattern* similar, e totuși profund diferită prin aceea că eul își dă seama cât de iluzorie era speranța idilic-naivă a bunicilor de a rămâne împreună pentru totdeauna. Tânărul conștientizează acum calitatea de martor al turnului vechi din sat, care înregistrează timpul, consumator de idile și de vieți: *Și cum ședeam... departe, un clopot a sunat./Același clopot poate, în turnul vechi din sat.../De nuntă sau de moarte, în turnul vechi din sat.* În consecință, **nostalgia nu este a unor timpuri trecute înălțătoare, ci – ironic – a unor vremuri în care coroziunea timpului încă nu pătrunsese în conștiințele oamenilor.**

✓ În al doilea rând, nucleul reflexiv al poeziei completează și totodată împlinește caracterul modern al poeziei. Versurile: *Ce straniu lucru: vremea! Deodată pe perete/Te vezi aievea numai în ștersele portrete./Te recunoști în ele, dar nu și-n fața ta,/Căci trupul tău te uită, dar tu nu-l poți uita...* conțin o **deschidere profundă asupra problematicii temporalității în lumea modernă, în care ființa umană se recunoaște pe sine – odată cu trecerea vremii – mai degrabă în reprezentările sale decât în propria ființă.** Imaginea trupului ca memorie a vieții înghițite de *straniul lucru* pare a fi, în cele din urmă, chiar ideea centrală a poeziei.

**3. Concluzie**

▪ În concluzie, poezia *Aci sosi pe vremuri* poate fi înțeleasă ca un ansamblu complex de trăsături – tema rurală, structură și compoziție simetrice – prin care subiectivitatea lirică se revendică de la o tradiție culturală, dar, în același timp, își asumă demersul ca pe un stil, conștientizând că instituie o anume convenție poetică. Iar reflecțiile, trimiterile intertextuale, precum și ironia cu care dezvoltă tema romantică a nostalgiei îl ipostaziază pe Ion Pillat într-un poet ce concepe tradiționalismul ca *un fel* de modernism.

*Ion Pillat*

# 2.6. NEOMODERNISMUL

## NICHITA STĂNESCU, *ÎN DULCELE STIL CLASIC*

### IDEI ŞI CONCEPTE LITERARE

**a. Neomodernism**

✓ Concept critic vehiculat pentru prima oară de Ion Bogdan Lefter, care se referă la principalele poetici ale scriitorilor generaţiei şaizeci: Nichita Stănescu, Ana Blandiana, Marin Sorescu, Cezar Baltag, Ioan Alexandru. În ciuda diferenţelor dintre stilurile şi temele abordate de ei, şaizeciştii sunt consideraţi continuatori ai principiilor estetice moderniste din perioada interbelică, reuşind astfel să revigoreze literatura română aflată în plin proces de ideologizare comunistă.

✓ Neomoderniştii promovează, din nou, conceptul de artă pentru artă, cred în puritatea actului artistic, în intelectualizarea esteticului şi în valoarea temelor „mari" ale literaturii. Totodată însă, scriitorii aceştia revalorizează întreaga tradiţie culturală europeană prin ideea de intertextualitate sau de pastişă, reuşind astfel să definitiveze proiectul modernist.

**b. Clasicism**

✓ Provenit din latinescul *classicus* (din prima clasă, de prim rang, demn de urmat), termenul e folosit cu sens literar din secolul al XVII-lea, fiind identificat cu orientarea literaturii franceze din acea perioadă ilustrată prin scriitori ca Molière, Racine sau La Fontaine. Normele literaturii clasiciste sunt fixate de Boileau în *Arta poetică*: admiraţia pentru antici, rigoarea compoziţională (cele trei reguli ale unităţilor: de timp, de loc şi de acţiune), căutarea naturalului şi a verosimilului, puritatea stilului, raţionalizarea artistului, valoarea moralizatoare a artei. Din cauza obligativităţii respectării unor astfel de norme, clasicismul începe să fie considerat osificat la începutul secolului al VIII-lea, acestuia opunându-i-se romantismul. (vezi Irina Petraş, *Teoria literaturii – dicţionar-antologie*)

✓ Nichita Stănescu preia din clasicism numai forma versificaţiei, nu şi restul principiilor normative, sugerând în acest fel posibilitatea de a vehicula anumite formule istoricizate pentru a conferi măreţie unei teme, însă în niciun caz pentru a folosi clasicismul ca program estetic în contemporaneitate.

**c. Intertextualitate**

✓ Tehnică modernă de construcţie ce presupune inserţia de texte din surse diverse în interiorul altor texte. Astfel, noile creaţii devin un fel de (re)scriere – prin *absorbţie* şi *transformare*, în termenii Juliei Kristeva – a unei întregi tradiţii culturale. Scopul intertextualităţii e acela de a dovedi că nu există teme, idei, forme literare absolut noi, ci toate sunt conţinute în istoria artei/literaturii.



Scanned with OKEN Scanner

**d. Pastişă**

✓ Preluare explicită a unor structuri consacrate cu scopul de a valoriza, ba chiar celebra textul-sursă. Pastişa nu trebuie confundată cu parodia, care, inclusiv prin etimologie, trimite la ideea de satirizare, ironizare (grecescul *parodia – para* însemnând *alături*, pe lângă, iar *ode* semnificând *cântec*). Totodată, pastişa se deosebeşte de *plagiat* prin afirmarea/asumarea clară a „falsificării".

## ESEU STRUCTURAT

### TEMĂ ŞI VIZIUNE DESPRE LUME ÎN POEZIA LUI NICHITA STĂNESCU

▪ După cel de-al Doilea Război Mondial, din punct de vedere identitar şi cultural, societatea românească a intrat într-o profundă criză, instituită brutal prin instalarea la putere a regimului totalitar comunist, care – după cum observă Sanda Cordoş în studiul *Literatura între revoluţie şi reacţiune – deviază direcţiile de construcţie culturală, alese şi concepute liber de către creatori, suprimă dinamica proprie a actului cultural şi impune oamenilor de cultură obligaţii, sarcini şi misiuni politice.* Cu alte cuvinte, domeniul esteticului nu mai are după 1947 autonomie, iar scriitorii, pentru a publica, trebuie să treacă mai întâi pe la comisia de cenzură. Prin această încălcare a libertăţii de exprimare, literatura română pierde legătura cu tradiţia interbelică şi trăieşte o perioadă în care artistul se vede obligat să aleagă între conformismul lozincard şi scrierea unei literaturi de sertar. În fapt, pentru că trebuia să servească scopurilor partidului, literatura se transformase uşor într-o reţetă compoziţională propagandistică, funcţia ei ideologică devansând-o cu mult pe cea estetică. Astfel, nu întâmplător anii '50 au rămas în istorie sub numele – cu o încărcătură ce nu mai are nevoie de niciun comentariu – de *obsedantul deceniu*.

▪ Deşi regimul politic se menţine, istoricii literari sunt de acord că, în ciuda acestui fapt, odată cu deceniul al şaptelea atitudinea puterii se schimbă, cel puţin parţial. Pe fondul *dezgheţului ideologic* – formulă consacrată ce restituie metaforic deschiderea regimului opresiv către recunoaşterea autonomiei esteticului – o nouă generaţie literară a ieşit la iveală. Iar şansa acestei generaţii de a se afirma s-a datorat în primul rând faptului că scriitorii '60 şi-au propus să reînnoade legătura cu poezia şi proza interbelică, nu întâmplător – din punct de vedere al orientării estetice – fiind numiţi de comentatori *neomodernişti*. Dincolo de faptul că aveau o susţinere critică de anvergură – de la Nicolae Manolescu sau Eugen Simion şi până la Matei Călinescu ori Lucian Raicu –, de asemenea, dincolo de prestigiul dobândit – în mediile literare *necorupte* – prin asocierea cu scriitori precum Lucian Blaga, Tudor Arghezi sau Camil Petrescu, se poate afirma că generaţia '60 a avut *privilegiul* de a putea fi considerată de către partid o *victimă*. Teoria criticilor de propagandă – Paul Georgescu sau Ion Vitner – era că scrisul complicat şi ambiguu al unui scriitor ca Nichita Stănescu, de exemplu, se datorează faptului că a trăit în copilărie trauma celui de-al Doilea Război Mondial. Şi cum războiul fusese un eveniment ale cărui orori le orchestraseră imperialiştii, ideologii comunişti se simţeau datori să pactizeze cu scriitorii-victime – pe care-i numea *generaţia războiului* – , tolerându-i ca pe nişte decadenţi demni de compătimit. Astfel se poate explica, probabil, cum de poetica, uneori subversivă, a lui Nichita Stănescu nu a stârnit mai multă vigilenţă din partea *organelor abilitate*.



Scanned with OKEN Scanner

**1. Încadrarea într-o tipologie**

▪ Trecând însă peste aceste considerații de sociologia literaturii, fundamentale pentru înțelegerea contextului social/cultural/politic în care opera stănesciană s-a născut, interpretat din punct de vedere estetic, Nichita Stănescu apare înainte de toate ca un inventator de limbaj, căci spre deosebire de Arghezi – care credea în forța de expresie a *cuvintelor potrivite* – el caută *necuvintele*, încercând, de fapt, să dea consistență materială limbajului pentru ca acesta să se confunde cu lucrurile, nu doar să le numească. De asemenea, pe urmele lui Blaga, care intuise asocierea în *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii,* Nichita Stănescu are la baza imaginarului său poetic consubstanțialitatea dintre cunoaștere și afectivitate. Fără a fi un sentimental, *viziunea* sa este una *a sentimentelor* (sintagmă ce dă și titlul volumului din 1964). Dar poate **cel mai sugestiv volum care surprinde atât abilitatea de *artizan al cuvintelor* – în sens absolut valorizator – a lui Nichita Stănescu, cât și ipostaza unei erotici reflexiv-culturale este *În dulcele stil clasic* (1970).** Alăturând – în creația omonimă – unei poezii de dragoste stilul clasic, subiectivitatea lirică nu reușește doar să marcheze o strânsă legătură între *erotic* și *cultural*, definitivând astfel o poetică, ci chiar să-și cristalizeze, oarecum, o întreagă viziune despre lume. Căci, asemenea moderniștilor, Nichita Stănescu are conștiința propriei creații, *divulgându-și* convenția poetică drept crez, dar totodată, devine conștient și de creațiile celorlalți poeți, adică de o întreagă istorie a poeziei ce îl precede. Astfel, neomodernismul său ține și de această *atitudine* intertextuală, de o tehnică a citării sau câteodată a pastișării, inovatoare pentru acea perioadă.

**2. Prezentarea temei prin referire la două imagini/idei poetice/3. Elemente ale textului poetic semnificative pentru ilustrarea viziunii despre lume**

▪ Prin urmare, poezia *În dulcele stil clasic* marchează o întoarcere programatică la modalitățile clasice de construcție ale textului poetic. Nu este vorba aici de vreo nostalgie a formei simetrice/perfecte, sau de promovarea curentului clasicist, ci de un exercițiu rafinat prin care artistul își *toarnă* universul imaginar într-o altă formă – uneori aproape demonstrativ – înscenându-și propriul joc cu diferitele convenții lirice. Iată cum se scrie o **poezie** contemporană **de dragoste** într-un stil clasic – pare a spune poetul, conștient de implicațiile artistice ale acestei provocări. În același timp, atrăgând atenția încă din titlu că va scrie într-o *anume* manieră, și făcând indirect tot soiul de **trimiteri intertextuale** la diferite simboluri ale poeților moderniști, Nichita Stănescu dezvoltă indirect și o **artă poetică.**

▪ Astfel, poezia *În dulcele stil clasic* a fost receptată de către critica literară în această dublă interpretare: adică **un poem ce metaforizează tema *creației* prin tema *iubirii*.** Construit din cinci strofe și un vers izolat, dispuse sub forma a patru secvențe poetice, textul stănescian redă progresiv intersectarea (vizuală și auditivă) dintre subiectivitatea lirică și *pasul de domnișoară*. Însă revelației produse de *zărirea în umbră* a misterioasei apariții îi urmează, în final, o resemnare ironică, în momentul conștientizării absenței a ceea ce pentru un moment fusese prezent: *pasul trece, eu rămân.*

✓ În **prima secvență poetică** (strofele I-II) se dezvăluie faptul că apropierea *pasului de domnișoară* este, de fapt, o coborâre, iar punctul de unde acesta coboară devine, de fiecare dată, altul. Prin aceste succesive *surse* ale descinderii, practic, subiectivitatea poetică își pune în funcțiune tentaculele culturale, proiectând un fel de istorie simbolică a poeziei românești.



Scanned with OKEN Scanner

Astfel, *bolovanul*, cu asperităţile şi forma lui brută trimite la concepţia poetică a paşoptiştilor, pentru care poezia este, încă, o modalitate de a reprezenta natura, ca în pastelurile lui Alecsandri, *frunza verde, pală* poate fi interpretată ca un indiciu al poeticii romantice, de asemenea *înserarea-n seară* costituie o modalitate de a sugera misterul blagian al lumii, şi deci al pasului, în fine *pasărea amară* are toate datele unui intertext arghezian, cu referire mai largă la întreaga poezie decadentistă, poate chiar la creaţia *patologică* a lui Bacovia. Complexitatea pasului e dată, aşadar, de multitudinea *zonelor* dinspre care acesta se apropie, zone ce pot fi ale realităţii – o seară în care un pas de femeie se apropie discret –, dar şi ale limbajului poetic.

✓ Revelaţia subiectului liric, pe care o anunţam încă din începutul analizei, se produce în cea de-**a doua secvenţă** (strofa III), când pasul este zărit *în umbră*. Dar, ca orice revelaţie, durata contactului vizual se concentrează într-*o secundă*, suficientă însă pentru imprimarea unui detaliu aparent nesemnificativ – *roşcată fundă* –, care declanşează intensitatea emoţiei: *O secundă, o secundă/eu l-am fost zărit în undă./El avea roşcată fundă/Inima mereu mi-afundă.* În altă ordine de idei, sensibilizarea subiectivităţii poetice poate fi citită – ca în cazul secvenţei anterioare – şi în contextul mai larg al concepţiilor despre poezie, căci dacă pentru clasici, de pildă, actul creaţiei avea un rol didactic, iar pentru romantici unul revoluţionar, în ce-i priveşte pe (neo)moderniştii poezia devine o gratuitate – aşa cum şi *funda* este ceva absolut inutil, strict estetic – prin care realitatea este transfigurată, devenind astfel mai suportabilă. Nu altceva intuise Eminescu într-o reflecţie post-romantică de-a sa din *Epigonii*: *Ce e poezia? [...]/Strai de purpură şi aur peste ţărâna cea grea.*

✓ Pe de altă parte, **a treia secvenţă** (strofa IV) marchează o **trecere de pe imaginea vizuală pe cea auditivă**. Astfel, timpanul e cel care devine centrul senzorial al subiectului, cunoscând atât agonia interogaţiei care anticipează trecerea/absenţa iminentă a pasului – *blestemat* –, dar şi extazul de o secundă de a fi fost în prezenţa acestuia. Totuşi, invocaţia din această strofă nu rămâne retorică, ci se transformă într-una elegiacă: *Mai rămâi cu mersul tău/parcă pe timpanul meu/blestemat şi semizeu/căci îmi este foarte rău.*

✓ În consecinţă, oricât de ironică se vrea prin descrierea acelui univers minor şi a tăcerii aducătoare de plictis, resemnarea din ultima secvenţă a poemului (strofa V şi versul izolat) instaurează o ruptură a subiectivităţii, care, e adevărat, nu mai dă naştere nostalgiei ca univers compensator, însă realitatea trecerii pasului afectează subiectul, lăsându-l dezamăgit: *Stau întins şi lung şi zic/Domnişoară mai nimic/pe sub soarele pitic/aurit şi mozaic.* El ştie de-acum – cum ştiu toţi modernii – că o absenţă nu mai poate fi suplinită de iluzoriul altei prezenţe, aşadar, se poate vorbi în ultimul vers al poeziei despre **motivul literar** al neîmplinirii iubirii.

**3. Concluzie**

▪ Numai că, după cum am demonstrat, la Nichita Stănescu *iubirea* şi *cunoaşterea* – poezia de asemenea, căci e tot o formă de cunoaştere – sunt consubstanţiale, în consecinţă eşecul este asumat şi de actul creaţiei. Căci proiectul iniţial al poemului de dragoste a trecut, în scrierea efectivă, prin *furcile caudine* ale unui stil care l-a transformat parţial într-un discurs despre poezie. Iar **conştiinţa**



Scanned with OKEN Scanner

**acestui eşec cultural, dar şi erotic conferă, probabil, cel mai important argument pentru încadrarea poetului în neomodernism.**

▪ În concluzie, deşi un *artizan al cuvintelor* – cum îl numeam la începutul acestui eseu cu o expresie a lui Tudor Arghezi –, Nichita nu se izolează în viziuni abstracte despre lume, ci dimpotrivă, încearcă să confere materialitate/consistenţă – prin modul cum tematizează iubirea, de exemplu – unui univers despre care ştie că este construit din cuvinte. Uneori chiar din cuvintele poeţilor.

*Nichita Stănescu*

Scanned with OKEN Scanner

# 2.7. POSTMODERNISMUL

## MIRCEA CĂRTĂRESCU, *SONET. PENTRU ARTIST...*

### IDEI ŞI CONCEPTE LITERARE

**a. Postmodernism**

✓ Paradigmă culturală generată de filosofia americană de după cel de-al Doilea Război Mondial (Arnold Toynbee, Ihab Hassan) şi preluată mai târziu de gânditorii francezi (Jean François Lyotard, Michel Foucault, Jacques Derrida) pentru a denumi o atitudine diferită de modernism. Dacă moderniştii promovează o ruptură faţă de trecut, noua orientare propune revizitarea ironică a trecutului, de vreme ce, în concepţia lor, originalitatea absolută este imposibilă – *Totul a fost scris/spus înainte* – singura formă de creaţie fiind recompunerea intertextuală a textelor anterioare.

✓ Opinii despre postmodernism:

➢ *Trecutul ne condiţionează, ne apasă pe umeri, ne şantajează. [...] Răspunsul postmodernului dat modernului constă în recunoaşterea că trecutul, de vreme ce nu poate fi distrus, pentru că distrugerea lui duce la tăcere, trebuie să fie revizuit: cu ironie, cu candoare. [...] Mă gândesc la atitudinea postmodernă ca la atitudinea celui care iubeşte o femeie, foare cultă, şi căreia nu-i poate spune: „Te iubesc cu disperare", pentru că el ştie (şi ea ştie că el ştie) că propoziţii ca acestea le-a mai scris şi Liala. Există totuşi o soluţie: Va putea spune: „Cum ar spune Liala, Te iubesc cu disperare". În acest moment, evitând falsa inocenţă, deoarece am spus clar să nu se mai poate vorbi cu inocenţă, acesta îi spune totuşi femeii ceea ce voia: că o iubeşte, dar că iubeşte într-o epocă de inocenţă pierdută. Ironie, joc metalingvistic, enunţ la pătrat.* (Umberto Eco, *Marginalii şi Glose la Numele Trandafirului*)

➢ *Printre cele mai frecvente procedee postmoderniste se numără: o nouă utilizare existenţială şi ontologică a perspectivismului narativ, diferită de aceea mai degrabă psihologică pe care o regăseam în modernism, dublarea şi multiplicarea începuturilor, finalurilor şi a acţiunilor narate, tratarea pe picior de egalitate a acţiunii şi ficţiunii, a realităţii şi mitului, a adevărului şi minciunii, a originalului şi imitaţiei, ca mijloace de a accentua imprecizia.* (Matei Călinescu, *Cinci feţe ale modernităţii*)

✓ În timp ce America sau Europa dezvăluie manifestări postmoderniste şi la nivel social, cultura română preia teoria estetică postmodernă într-un moment (anii '80) când dictatura comunistă era extrem de opresivă. Astfel, noile idei se manifestă mai ales în cadrul unor cenacluri filosofico-literare de la Bucureşti (*Junimea* şi *Cenaclul de Luni*) sau Cluj (*Echinox*). Mircea Martin vorbeşte, de altfel, de *un postmodernism fără postmodernitate*. Reprezentanţi: Ion Bogdan Lefter, Mircea Cărtărescu, Alexandru Muşina, Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun, Florin Iaru, Ioan Mureşan, Simona Popescu, Magda Cârneci.

**b. Intertextualitate**

✓ Vezi Nichita Stănescu, *În dulcele stil clasic.*



Scanned with OKEN Scanner

**c. Sonet**

✓ Provenit din latinescul *sonare* (a suna) sonetul este o poezie cu formă fixă care încă din secolul al XIII-lea are ca tematică dragostea. Făcută faimoasă de Dante şi Petrarca, specia este alcătuită din paisprezece versuri cu aceeaşi măsură, dispuse în două catrene cu rimă îmbrăţişată şi în două terţete. Catrenele conţin ideea poetică fundamentală, care este nuanţată de terţete. O altă constrângere se referă la evitarea repetării aceluiaşi termen pe parcursul textului. Mai târziu forma italiană a sonetului se modifică în lirica lui William Shakespeare. Poetul englez impune sonetul format din douăsprezece versuri compacte şi un distih izolat cu rol conclusiv. Preluarea acestui tip de poezie – bazat pe o sumă de norme formale – de către postmoderniști are întotdeauna o funcţie de pastişare, ei încălcând cu bună ştiinţă o regulă sau alta pentru a-şi afirma libertatea creatoare.

**d. Pastişă**

✓ Vezi Nichita Stănescu, *În dulcele stil clasic.*

**e. Construct cultural**

✓ Idee dezvoltată de teoreticienii şi filosofii contemporani cu scopul de a evidenţia faptul că fiinţa umană e mai degrabă produsul culturii în care trăieşte, decât al naturii, biologicului, inconştientului. Argumentele lor sunt extrase din realităţile sociale ale ultimelor decenii: operaţiile estetice devenite modă, hipertehnologizarea existenţei, imaginarul colectiv creat de publicitate, jocurile de imagine ale mass-mediei etc.

## ESEU ARGUMENTATIV

### TEMĂ ŞI VIZIUNE DESPRE LUME ÎN SONETUL *PENTRU ARTIST...*

**1. Ipoteză**

▪ După cum probabil există poeţi autori ai unui unic volum de poezii, ba chiar ai unei singure poezii, sau romancieri pe care istoria literară îi reţine ca semnatari doar ai unui roman, tot astfel Mircea Cărtărescu poate fi caracterizat ca *sonetistul cu un singur sonet.* Acesta apare în trei rânduri în cel de-al doilea volum cărtărescian – *Poeme de amor* (1983) – de fiecare dată funcţionând ca **o veritabilă artă poetică,** nu doar pentru lirica erotică a poetului, ci şi pentru întreaga sa viziune asupra creaţiei.

**2. Argumentare**

***– Argument I –***

▪ Mai întâi, sonetului *Pentru artist...* i se oferă valoare de prolog al întregului volum, apoi, constituie partea a VI-a a extinsului poem *O seară la operă*, răspunzând premiselor din faimosul argument al acestei poezii: *Este cunoscută speculaţia conform căreia o maimuţă dresată să bată la maşină şi având la dispoziţie infinitatea timpului va reuşi, la capătul a multe trilioane de ani, să reproducă un sonet de Shakespeare. Poemul de faţă se referă tocmai la momentul în care maimuţa noastră, concentrându-şi efoturile, reuşeşte, de bine, de rău, să înjghebe acest sonet.* Ca şi cum pastişarea şi parodierea stilurilor poetice din secolul al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea ar



Scanned with OKEN Scanner

rămâne doar nişte încercări necesare naşterii poeziei de dragoste prin excelenţă – sonetul în manieră shakespeariană. De altfel, momentul intrării în scenă al Maimuţoiului coincide cu includerea unei note de subsol, în care aflăm că *în concepţia autorului, acest personaj reprezintă spiritul de imitaţie al artistului tânăr; înainte de a-şi găsi o voce originală, el reia stilurile „clasice" ale poeziei care îi precede şi pe care el, primul, le iubeşte şi le admiră cel mai mult.*

▪ Sonetul ar contura, iată, acea „voce originală" pe care tânărul artist o caută. Demersul nu e unul inedit pentru Cărtărescu. De exemplu, în *Levantul*, atunci când se hotărăşte să imite stilul scriitorilor „clasici", poetul hotărăşte adeseori să împlinească acest demers prin intermediul textelor cu formă fixă aparţinând acestora. Pentru a fi supusă metamorfozei creatoare şi asumată de noua realitate – sugerează Cărtărescu – tradiţia trebuie atacată pe un teritoriu ce nu-i aparţine în întregime, pe care la rândul ei l-a „imitat" şi „pastişat". Cea de-a treia apariţie a acestei poezii în volumul din 1983 înseamnă şi închiderea *Poemelor de amor*, *Pentru artist...* fiind ultimul sonet al ciclului omonim.

▪ Aşadar, indiferent de contextualizările sale, sonetul amintit îşi dezvăluie valoarea de artă poetică, atenţionează asupra caracterului său autoreflexiv, subliniază maniera în care problema iubirii, mai bine zis a „amorului", va ajunge să fie reprezentată. Pentru că, aşa cum întreaga exegeză cărtăresciană admite, **iubirea este pentru Cărtărescu mai degrabă parte a experienţei culturii, decât a vieţii.** *Femeia*, anunţă criticul Gheorghe Perian, *este privită ca un prilej al creaţiei, ea trezeşte în suflet nu doar iubirea, ci mai ales predispoziţia poetică. Roadele iubirii sunt altele decât credem, sunt poemele.* Mai mult, *Poeme de amor* reprezintă, cum observă şi Nicolae Manolescu, *un superb joc cu toate posibilităţile sentimentului [şi constituie] o punere la încercare a limbajului poeziei de dragoste.*

***– Argument II –***

▪ În al doilea rând, asimilată cu luciditate direcţiei postmoderne, pe care doreşte să o reprezinte prin excelenţă, poezia lui Cărtărescu va alege o revalorizare ludică, ironică, burlescă pe alocuri, „licenţioasă" deci, a tradiţiei discursului amoros. O astfel de abordare răspunde perfect „sentinţei" contemporane: **nu mai poţi spune „te iubesc", ci doar „te iubesc aşa cum spunea şi..."**, dând naştere la ceea ce Ion Pop numea *poemul-dioramă*: *o lume a lui „ca şi cum", a iluziei şi a jocului de lumini, fundamental alienată şi desacralizată, din care nu mai rămân decât suprafeţele.*

▪ Se justifică, astfel, un prim nivel al rolului pe care forma „clasică" a sonetului îl joacă în scenariul de iubire cărtărescian: el codifică cultural cea mai faimoasă modalitate de a glorifica iubirea. De fapt, sonetul *Pentru artist...* pare a respecta pe de-a-ntregul constrângerile tiparului englezesc, shakespearian: e format din trei catrene, fără segmentări între ele, care rimează simetric de la o „strofă" la alta (abab, cdcd, efef) şi un distih rimat gg cu rol de *sinteză* pentru întregul poem. Fiecare strofă formează o unitate sintactică şi semantică, iar măsura e preponderent endecasilabică. În plus, chiar tematica acestui sonet pare a relua un clişeu shakespearian: artistul şi femeia (chiar dacă nu e o *dark-lady*, ci o *domniţă*) prinşi în jocul, în *focul* chiar, creaţiei poetice, descriu un ritual care poate depăşi moartea. Forma fixă protejează acest demers creator, îi dă stabilitate, legitimează prin artificialitatea sa perfectă relaţia la fel de non-naturală ce se stabileşte între femeia-„bărbat" şi poetul-„femeie", integrând această legătură în jocul pur intelectualist, al minţii, al gândului, gest care ar fi suficient pentru creaţia artistică.

▪ Pe de altă parte, o analiză mai atentă a poemului demonstrează **caracterul profund licenţios al sonetului** şi confirmă **iluzia, desacralizarea**, valoarea de comedie şi farsă a unei astfel de uniuni



Scanned with OKEN Scanner

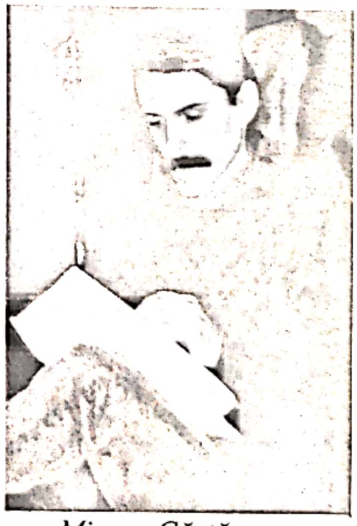
erotice în contextul noii sensibilități a epocii. E vorba, aici, într-o evidentă logică a poeticii cărtărești, nu doar de o **demistificare a dragostei, devenită *amor*,** ci și de o **intrare în criză a limbajului discursului erotic.** Nici măcar bagajul cultural expus de sonet nu mai poate revitaliza sentimentul iubirii creatoare.

***– Argument III –***

- Deoarece încă din primul vers **discursul formei fixe dă semne de oboseală**, termenul *femeie* repetându-se. Cuvintele ce pot exprima sentimentul iubirii par a rămâne din ce în ce mai puține. De asemenea, aproape jumătate dintre rimele din sonet sunt gramaticale, ca și cum forma fixă ar necesita o continuă resuscitare, ar avea nevoie de o infuzie de mișcare, de viață. Faptul e certificat și de inflația de relateme prezente în poem. *Ci, căci, când, abia atunci, când, și, deși,* așezate la începutul versurilor, încearcă să susțină articularea, armonizarea pe care forma fixă a sonetului nu o mai poate propune. Ele ajung niște chingi, niște pânze de paianjen ce-i leagă pe cei doi iubiți, amintind de iubita mecanomorfă care populează celelalte sonete ale volumului.
- De asemenea, licența care demonstrează prin excelență răsturnarea, ambiguitatea lumii înscenate aici, rămâne distihul final. Deși, prin definiție, el ar trebui să fie o concluzie, un rezumat al întregului poem, versurile finale implică o conjuncție conclusivă – *deci* – care nu-și găsește totuși pe deplin corespondentul în versurile anterioare. Discursul poetic schimbă atât persoana de adresare, cât și tonalitatea vocii (poate mai puțin nota ludico-ironică). Dintr-o evocare narativă a femeii-muză și actant în ale creației, a poeziei adânci și rodnice, **sonetul alunecă spre o invocare comică, banală, deși încă puternic codificată cultural.**

***– Argument IV –***

- De aceea, prin narativitatea sa destul de accentuată, sonetul cărtărescian de factură shakespeariană și scris în manieră eminesciană își anunță destul de rapid caracterul său oscilant. **Textul ar vrea să-și spună povestea, dar, de fapt, ajunge să bolborosească poveștile de iubire ale altora.**
- Bărbatul și femeia, ființe de hârtie (referința la Eminescu și la romantism e evidentă în sonet: *harul scânteie, gândirea e adâncă, grea, plină de rod*, artistul vine pe o luntre în căutarea iubirii divinizate și se lovește de *al rochiei izvod*, invocarea din final repetă retorica *Luceafărului* etc.) se află într-o relație de antiteză certă cu „evenimentele" din sonet, ce primesc o notă aproape sexuală: el se lasă fecundat, luntrea i se sparge de al rochiei izvod, din carnea *lui* iese poemul, el îi cere domniței să pătrundă în intimitatea sa, iar copiii (s-ar putea înțelege că) se nasc în al său gând.



*Mircea Cărtărescu*

**3. Concluzie**

În conluzie, incapabil să preia fără a denatura formele unei întregi tradiții culturale, constatând totodată și decăderea ireversibilă a viziunii clasice despre sentimentul erotic, poetul postmodern constată, fără a dramatiza, că lumea este doar un construct cultural. Când *nimic nu mai poate fi nou sub soare*, până și dragostea rămâne situată în nedeterminare, or, aceasta e funcția primă pe care iubirea sau discursul amoros o primesc într-un sonet care poartă semnătura lui Mircea Cărtărescu.



Scanned with OKEN Scanner

# 3.1. COMEDIA

## ION LUCA CARAGIALE, *O NOAPTE FURTUNOASĂ*

### IDEI ŞI CONCEPTE LITERARE

**a. Comicul**

✓ Categorie estetic-literară care cultivă doar anumite forme de râs care au o cauzalitate specifică. *Motivele râsului sunt comice, dar nu orice râs este comic.* Astfel, comicul, *formă de creaţie ca oricare alta, presupune ca o condiţie esenţială prealabilă „atitudinea critică", de contestare. [...] El sperie fiindcă atacă frontal prejudecăţile, superstiţiile, miturile, clişeele, formele goale, fenomenele de opresiune şi rutină, moravurile osificate. Spiritul său implică sub acest aspect ireverenţa şi insubordonarea, „subversiunea" latentă.* Procedeul esenţial al comicului este demascarea (*smulgerea măştii*), *denunţarea imposturii, falsităţii şi aparenţelor de orice speţă, operaţie gravă, implicând responsabilitatea actului de acuzare şi condamnare.* Nu întâmplător comicul este asociat cu tragicul, spectacolul comic născându-se din *triumful ridicol asupra binelui, a imperfecţiunii asupra perfecţiunii, a urâtului asupra frumosului.* Această categorie estetică îşi dezvăluie caracterul literar prin punerea în lumină a *tehnicii distanţării comice: detaşarea ca o consecinţă directă a sentimentului de superioritate; luciditatea ca modalitate de percepere a ridicolului existenţei; exagerarea caricaturală ca imagine a alterării celuilalt; producerea stărilor de surpriză* (după Adrian Marino, *Dicţionar de idei literare*).

✓ În consecinţă, comicul e declanşat de contrastul dintre aparenţă şi esenţă, dintre pretenţii şi realitate, dintre aşteptări şi rezultate, având ca efect bunăvoinţa, amuzamentul sau dispreţul privitorului/cititorului.

✓ Formele de realizare a comicului în dramaturgie sunt: comicul de situaţie, de caractere, de moravuri, de limbaj şi de nume.

**b. Personaj tipologic**

✓ Vezi Liviu Rebreanu, *Ion.*

**c. Satiră**

✓ În Antichitatea latină, satira era un amestec de versuri, muzică şi dans şi era interpretată de actori cu măşti din scoarţă de copac. Expresia era simplă şi directă, fără imagini sau figuri de stil. (după Irina Petraş, *Teoria literaturii – dicţionar-antologie*).

✓ În modernitate, satira se manifestă sub forma pamfletului sau, într-o accepţiune mai largă, constituie un ansamblu de modalităţi artistice – epice sau dramatice – prin care autorul critică virulent un anumit aspect social, cultural sau politic cu scopul de a-l îndrepta.



Scanned with OKEN Scanner

**d. Didascalii**

✓ Numite şi indicaţii scenice/regizorale, didascaliile cuprind totalitatea intervenţiilor auctoriale, care nu se încadrează în replicile actanţilor: lista cu personaje, precizarea actelor şi scenelor, descrierea decorului, menţionarea în paranteze a reacţiilor eroilor etc. Didascaliile reprezintă la nivelul dramaticului ceea ce este naratorul omniscient în textul epic.

## ESEU ARGUMENTATIV

### CONSTRUCŢIA SUBIECTULUI ÎN *O NOAPTE FURTUNOASĂ*

Citat-suport: *„Dramatismul implică în mod necesar confruntarea polemică, lupta. Unde nu există adversitate, latentă sau declarată, nu există nici dramatism".* (Adrian Marino, *Dicţionar de idei literare*)

**1. Ipoteză**

- O manifestare umană atât de comună ca *râsul* dă naştere de-a lungul istoriei gândirii filosofice unei întregi polemici despre sensurile şi funcţiile sale. Dacă, în Antichitate, Aristotel descoperă în actul de a râde o atitudine a oamenilor inferiori ce refuză să înfrunte greutăţile vieţii, Sfântul Ioan Hrisostomul afirmă – la aproximativ trei sute de ani de la naşterea lui Iisus, pornind de la absenţa totală din Biblie a vreunui fragment în care Mântuitorul să fie surprins râzând – că fiinţei umane îi este nepotrivită această formă de exprimare a stărilor interioare, râsul fiind specific mai degrabă fariseilor sau păgânilor. Trebuie să treacă secole până când verbul *a râde* să nu mai fie identificat cu afirmarea ignoranţei, deci cu indivizii mediocri. Abia după ce în secolul al XVI-lea apare în Italia aşa-numita *commedia dell'arte* şi neoclasicismul francez din secolul al XVII-lea impune prin Molière o separare clară între comedie şi farsă, se poate vorbi despre *râsul serios*, o formă a atitudinii existenţiale specifică celor culţi. Deoarece de acum înainte oamenii încep să conştientizeze că pentru a râde e nevoie fie de superioritate, fie de un efort al minţii umane care să facă posibilă distanţa dintre aparenţă şi esenţă. În acest mod, situaţiile cotidiene ce stârnesc râsul conturează o atitudine esenţială a spiritului uman faţă de viaţă – *comicul* –, cu nimic mai puţin marcantă decât tragicul, ridicolul sau sublimul.
- Prin urmare, **epoca modernă consideră tot mai mult râsul şi, prin revers, comicul/comedia a reprezenta efectele unei dramatice confruntări a fiinţei umane cu propriile limitele**: după ce Hegel, filosoful de secol XVIII, constată **interdependenţa dintre latura tragică şi cea comică a vieţii**, Henri Bergson publică în 1899 eseul *Râsul*, în care dă o **definiţie novatoare a comicului: *du mecanique plaqué sur du vivant***, anume o manifestare artificială a fiinţei umane ce-i deconspiră automatismele.
- Doar prin acest filtru teoretico-filosofic se înţelege de ce comedia nu se poate feri de implicarea *dramatismului*, adică a ceea ce Adrian Marino numeşte – în *Dicţionar de idei literare* – *confruntare polemică, luptă, adversitate latentă sau declarată.*
- De pildă, piesa lui I.L. Caragiale din 1879, *O noapte furtunoasă*, se construieşte pe baza a numeroase confruntări de un dramatism ce stârneşte de cele mai multe ori amuzamentul şi dezvăluie diverse tipuri de comic.



Scanned with OKEN Scanner

## 2. Argumentare

*– Argument I –*

▪ În primul rând, întreg **subiectul** comediei caragialiene poate fi rezumat prin evidenţierea comicului de situaţii, a acelor conjuncturi comice de viaţă ce implică răsturnările tensionate ori adversitatea mai mult sau mai puţin explicită.

▪ Astfel, chiar din prima scenă a piesei, Jupân Dumitrache, *cherestegiu* şi *căpitan în garda civilă* – după cum e prezentat în indicaţiile autorului –, declamă în discuţia sa cu amicul Ipingescu **răsturnarea lumii**. Această stare de fapt ce-l intrigă pe negustorul apărător al valorilor tradiţionale ale familiei – *Eu am ambiţ, domnule, când vine vorba la o adică de onoarea mea de familist* – este cauzată, singur o recunoaşte, de *papugii*, de acei *scârţa-scârţa pe hârtie* care *mănâncă pe datorie, bea pe veselie, trag lumea pe sfoară cu pişicherlicuri... şi seara se gătesc frumos şi umblă după nevestele oamenilor să le facă cu ochiul*. Orgolios, superior – a se observa antiteza instituită între junii *bagabonzi* şi *oamenii* responsabili din tagma sa –, Jupân Dumitrache ajunge să câştige un rol determinant în dezintegrarea echilibrului societăţii. Pe de o parte, în scena de la teatrul de vară *Iunion*, gelosul negustor îl suspectează pe un tânăr că flirtează cu soţia lui, Veta, şi, în loc să urmărească *comèdia* de pe scenă, îşi creează propriul său spectacol: *mă scol ca să plecăm [...] mă-ncruntez la bagabontul şi mai că-mi venea să-l cârpesc [...] mai mă uit eu încolo, mai mă fac că nu mă sinchisesc de el [...] trăgeam cu coada ochiului... fierbeam în mine*. Pe de altă parte, când, în deznodământul acţiunii, află că amorezul Ricã Venturiano o curtează, de fapt, pe Ziţa, sora nevestei sale, Jupânul îşi aminteşte de încântarea cu care obişnuieşte să-l asculte pe Ipingescu citind articolele de ziar ale lui Ricã şi proclamă convins: *E de-ai noştri!* Astfel încât fostul *amploaiat coate-goale, mate-fripte*, ce *merita tratat* cu moartea, ajunge în final să fie considerat de Dumitrache *cumnatul* Ricã, un tânăr de viitor, numai *bun de dipotat*.

▪ Mai mult, tot de un dramatism ce stârneşte râsul se poate vorbi şi în cazul situaţiilor care îl implică pe Ricã Venturiano. Spre exemplu, utilizând o tehnică a *qui-pro-quo*-ului, preluată din *commedia dell'arte*, Caragiale îl prezintă pe Ricã confundând-o pe Veta cu cea pe care o numeşte *angel radios* sau *aurorã sublimă*. Indus în eroare de numărul de la casă – meşterul Dincă binagiul *a bătut numărul şase de-a-ndoaselea* –, Venturiano nimereşte în camera Vetei, deşi o căuta pe Ziţa, stârnind o adevărată *noapte furtunoasă* în care strigătele, ameninţările cu moartea, urmăririle, acuzele sau injuriile, dar şi împăcările la fel de manifeste simbolizează *comèdia* lumii caragialiene.

*– Argument II –*

▪ În al doilea rând, aşa cum am sugerat deja, **conflictul dramatic din *O noapte furtunoasă* ia naştere şi prin confruntarea dintre normele artificiale de comportament pe care le impune societatea cu trăirile interioare ale personajelor**, tensiune ce generează, de altfel, comicul de moravuri şi de caracter. Pentru că presiunea exercitată de exterior asupra individului este atât de accentuată, încât majoritatea personajelor caragialiene par a fi simple marionete ce declamă în clişee concepţii despre existenţă în general, despre familie, iubire ori onoare.

▪ De pildă, poate cel mai semnificativ caz de personalitate subordonată până la anulare a convenţiilor sociale este Jupân Dumitrache Titircă Inimă-Rea. El trăieşte, la fel ca majoritatea personajelor lui Caragiale, obsesia de a deţine un rol determinant în viaţa urbei, orgoliul său manifestându-se pe un dublu palier: la nivel social, dar şi casnic. Mai întâi, cherestegiul Jupân Dumitrache exagerează însemnătatea breslei negustorilor, considerând demnă de dispreţ orice altă



Scanned with OKEN Scanner

preocupare. De aceea, toți ceilalți sunt tratați ca fiind inferiori, așa încât, atunci când observă că unul dintr-o altă clasă socială îndrăznește să flirteze cu soția sa, el ezită între impulsul de a se răzbuna și superioritatea neimplicată a statutului său: *Încep să mă încruntez la bagabontul și mai că-mi venea să-l cârpesc, dar mi-era rușine de lume; eu de! negustor, să mă pui în poblic cu un coate-goale nu vine bine...* În plus, vanitatea sa decide inclusiv relațiile cu Veta, soția lui, pe care o privește ca pe un obiect ce-i aparține, criza de gelozie apărând nu dintr-un sentiment autentic de dragoste casnică, ci din simțul posesiunii.

***– Argument III –***

- De asemenea, din obsesia de a se face remarcat pe plan social, protagonistul comediei *O noapte furtunoasă* citește în fiecare seară știrile politice, deși nu pricepe nimic din ideologia partidelor, sau participă la spectacolele de la grădina de vară *Iunion*, în ciuda faptului că nu înțelege limba în care se joacă.
- În acest mod, după cum observă Victor Cubleșan în *Dicționarul personajelor din teatrul lui I.L. Caragiale*, Jupân Dumitrache este preocupat exclusiv de imaginea sa exterioară, de respectabilitatea sa în public și deschide **seria actanților ce *pozează* mereu *în ceva***: Veta se arată drept timidă și rușinoasă în timp ce comite adulter cu omul de încredere al lui Dumitrache, iar Chiriac, la rândul lui, face tot posibilul să fie considerat un *onorabil băiat*, dar își permite să o acuze de infidelitate pe amanta Veta. Iată cum personajele caragialiene nu doar că urmează tipologiile comice de tip clasic inventariate de Pompiliu Constantinescu – amorezul sau junele prim (Chiriac și Rică Venturiano), adulterina (Veta), cocheta (Zița), raisonneurul (Nae Ipingescu) –, ci, în funcție de necesitățile de moment, pot accesa valențe caracteriologice contradictorii: Jupân Dumitrache se încadrează perfect în tipologia vanitosului, dar și a încornoratului naiv, comicul de caracter devenind, așadar, o componentă esențială a subiectului comediei.

***– Argument IV –***

- Nu în ultimul rând, *lupta* dramatică dintre ceea ce vor să pară personajele și ceea ce sunt cu adevărat – anume **confruntarea dintre aparență și esență** – este reliefată și la nivelul limbajului. Astfel, acest tip de comic prezent în ambele acte ale piesei *O noapte furtunoasă* relevă forța satirică a dramaturgului, deconspirând din nou incultura, demagogia, parvenitismul, ba chiar și prostia actanților.
- De exemplu, cherestegiul Dumitrache mimează cultura înaltă, deși nu deține proprietatea termenilor, ajungând la exprimări de tipul *să n-o maltrateze cu o vorbă bună*. Totodată, adevărata sa față iese la iveală datorită cuvintelor utilizate, cel mai adesea Jupânul apelând la argoul mahalalei: *bagabondul, mațe-fripte, coate-goale, cu ochii zgâiți, cremenal, îmi venea să-l cârpesc, bei din țigară* etc.
- În aceeași ordine de idei, Rică Venturiano trăiește exclusiv prin discursul său cu caracter comic. Junele nu emană nici măcar o frază fără să implice cel puțin un termen din limbajul de lemn amoros sau politic. Expert în arta pleonasmului, paradoxului și nonsensului, Rică prezintă un vid interior, așa că scrisoarea de amor adresată Ziței mustește de clișee și dă naștere unui comic de limbaj greu de imaginat: *Angel radios! De când te-am văzut întâiași dată pentru prima oară, mi-am pierdut uzul rațiunii... [...] Inima-mi palpită de amoare. Sunt într-o poziție pitorească și mizericordioasă și. sufăr peste poate. O da! Tu ești aurora sublimă, care deschide bolta azurie într-o adorațiune poetică infinită de suspine misterioase, pline de reverie și inspirațiune.* În plus,



Scanned with OKEN Scanner

termenii folosiți pentru susținerea ideilor politice îl deconspiră drept un diletant, care poate fi admirat doar de indivizi limitați intelectual de teapa Jupânului Dumitrache. Fără a pricepe vreun concept cu care operează în articolele sale de ziar, Rică promovează libertatea, egalitatea și fraternitatea prin sintagme de tipul: *Box populi, box dei!* și *Ori toți să muriți ori toți să scăpăm!*

**3. Concluzie**

- În concluzie, **după cum demonstrează construcția subiectului din *O noapte furtunoasă*, termeni ca *râs, comic* sau *comedie* nu pot fi definiți în lipsa conștientizării influenței caracterului dramatic al existenței.** Fie că vorbim despre ironizarea/satirizarea moravurilor, ale defectelor indivizilor și ale limbajului cotidian sau despre comicul unor situații obișnuite de viață, *confruntarea polemică și lupta* – amintite de Adrian Marino – rămân coordonatele esențiale pentru conturarea condiției umane.
- Căci, oricât ar râde omul, el nu poate scăpa de limitările dramatice care îl fundamentează. De aceea, singura opțiune viabilă pentru a se acomoda cu propria fire este de a râde de el însuși. Mai precis și mai teoretic spus – preluând observațiile lui Bachelard parafrazate de Alexandru Paleologu în eseul *Comicul și zeflemeaua* –, *fără puterea de a se lua în râs pe sine însuși, nimeni nu poate înainta pe calea cunoașterii obiective.*

## ESEU STRUCTURAT

### TEMĂ ȘI VIZIUNE DESPRE LUME ÎN *O NOAPTE FURTUNOASĂ*

- În tentativa de a contura viziunea despre lume dintr-o comedie valoroasă, Alexandru Paleologu pornește – într-o conferință dedicată dramaturgiei lui I.L. Caragiale – de la o afirmație a lui Gogol: *Dacă contempli îndelung un spectacol comic, el devine trist.* Această observație paradoxală a scriitorului rus îl determină pe criticul amintit să constate că, într-adevăr, vizualizarea/lectura repetată a unei piese comice îl obligă pe spectator/cititor să se identifice cu *toate elementele afective și umane* implicite tuturor creațiilor artistice, așa încât distanța aparentă dintre receptor și universul ficțional ce stârnește râsul se anulează. În fapt, notează în eseul *Comicul și zeflemeaua* același Paleologu, *râdem virtualmente de noi înșine.* De aceea, orice comedie, dincolo de perspectiva satirică, (auto)ironică, folosită pentru a reda formele de manifestare ale existenței umane, implică o latură așa-zis *serioasă*, dramatică, ba chiar în sens larg tragică.
- Pentru că, spre exemplificare, măștile cu care se confundă personajele din cele patru comedii ale lui Caragiale ori gesturile mecanice și limbajul artificial ce le caracterizează trimit la un univers al golului, al vidului, al nimicului. Constatarea nu e nouă, exegeții recenți ai scriitorului român de la sfârșitul secolului al XIX-lea vorbind despre absurdul și automatismul lumii din comediile sale. Însă Alexandru Paleologu aduce o nuanță relevantă: e vorba despre existența **unui *Caragiale abisal*, un Caragiale ce este capabil să pătrundă în zonele ascunse ale subiectivității ființei umane și să sublinieze că banalitatea și lipsa de consistență a existenței pot fi totuși acceptate,** ba, mai mult, individul poate descoperi un sens în ele.



Scanned with OKEN Scanner

▪ Citită prin această grilă, comedia *O noapte furtunoasă* – publicată în 1879 şi având ca temă viaţa cotidiană, familială, politică a micii burghezii – îşi justifică viziunea *paradoxală* despre lume: **oricât ar fi de gol şi de inuman, universul poate fi îmblânzit prin râs.**

**1. Încadrarea într-o tipologie**

▪ Înainte de a sugera atare soluţii pentru reechilibrarea fiinţei umane, moralistul Caragiale realizează că este necesară adoptarea unei noi formule artistice prin care să fie privilegiate aspectele imediate, de zi cu zi, ale existenţei omului obişnuit. Şi lumea *de jos*, a periferiilor şi mahalalelor – pare a indica autorul comediei *O noapte furtunoasă* –, oferă destule surse de inspiraţie pentru un creator, iar nu doar faptele eroice ale claselor înalte ori numai indivizii cu însuşiri excepţionale de tip romantic. De aceea, dramaturgul aderă la **curentul literar realist** convins fiind că principiile de bază ale acestei orientări literare – observarea şi încercarea de copiere a realului – pot oferi o oglindă revelatoare unei societăţi aproape sufocate de simulacrele pe care singură şi le-a impus.

▪ Când enunţă faimoasa (auto)reflecţie: *Simţ enorm şi văz monstruos*, Caragiale trimite chiar la posibilităţile noii forme literare de a dezvălui *realitatea cea adevărată*, de dincolo de suprafaţa lucrurilor. Pentru că, de pildă, caracterul autentic al oamenilor iese la iveală abia când sunt confruntaţi cu masca purtată zi de zi.

▪ Astfel, Jupân Dumitrache, Rică Venturiano, Chriac, Ipingescu, Veta şi Zita, ba chiar Spiridon trăiesc exclusiv prin imaginile artificiale pe care societatea i-a determinat să şi le construiască. Deşi conjuncturile de viaţă îi determină să-şi dezvăluie inconsistenţa interioară şi, deci, statutul lor de simple marionete într-o comedie a lumii, ei nu devin nici respingători, nici personaje tragice. Dimpotrivă, dând naştere **comicului de moravuri şi de caracter**, actanţii caragialieni ajung să vorbească despre necesitatea coborârii unor concepte ca **familia, iubirea, politica** din sfera abstracţiunilor în cea a vieţii cotidiene. Căci vidul şi absurdul sunt cauzate nu atât de abisul din interiorul fiinţei umane, cât de distanţa *monstruoasă* ce se stabileşte între individ şi formele de organizare a lumii.

**2. Elemente ale textului dramatic semnificative pentru ilustrarea viziunii despre lume**

▪ Spre exemplu, întreaga **acţiune** a comediei *O noapte furtunoasă* se axează pe **conflictul dramatic** cu efecte hilare dintre aparenţă şi esenţă. Mai precis, raportându-ne la **temele** piesei, se poate vorbi despre o tensiune între concepţia publică asupra familiei, iubirii ori politicii şi modul în care se reflectă în conştiinţa fiecărui personaj în parte. Dacă, în exterior, toţi actanţii lasă impresia că împărtăşeşc o viziune unică asupra existenţei, în intimitate, unul câte unul încep să îşi afirme propriile judecăţi, evidenţiind scindarea – sursă a vidului interior – ce caracterizează personalitatea lor.

▪ Chiar în cadrul dialogului dintre Jupân Dumitrache şi Ipingescu – extins pe parcursul primelor patru **scene** ale piesei – se concentrează principiile fundamentale ale modului în care mica burghezie de mahala abordează viaţa de familie, politica ori iubirea. Din punctul de vedere al negustorului Dumitrache, *cherestegiu* şi *căpitan în garda civilă*, familia reprezintă cel mai onorabil mod de aşezare în lume, aşa încât pentru apărarea ei merită riscul de a ajunge *cremenal*. În schimb, afirmă orgoliosul protagonist, societatea contemporană musteşte de *coate-goale, maţe-fripte, scârţa-scârţa pe hârtie* ce nu doresc decât *să spargă casele* oamenilor cinstiţi, ţinându-se toată ziua după nevestele acestora. În consecinţă, pentru a evita orice neplăceri, bărbatul e nevoit să depăşească constrângerile sentimentaliste presupuse de iubire şi să acţioneze raţional în intimitate: *Ştii cum m-a făcut Dumnezeu* – îi spune amicului Ipingescu – *nu-i trec muierii nici atâtica din al*



Scanned with OKEN Scanner

*meu*. Un dictator *sui-generis* în apărarea valorilor familiei, Jupân Dumitrache se ipostaziază – când vine vorba de politică – în cel mai vajnic apărător al suveranității celor mulți: *Cine mănâncă poporul să meargă la cremenal.*

- În aparență, la nivel declarativ deci, ceilalți actanți din *O noapte furtunoasă* împărtășesc pe deplin cadrele descrise de Jupân. De exemplu, Rică Venturiano declamă că *familia e patria cea mică, precum patria e familia cea mare; familia este baza societății*, iar iubirea conduce la *nebunie: Angel radios! [...] de când te-am văzut întâiași dată și pentru prima oară, mi-am pierdut uzul rațiunii. [...] Da, fruntea mea îmi arde, tâmplele-mi se bat, sufăr peste poate, parcă sunt turbat*. Cu această din urmă concepție pare a fi de acord și Chiriac, omul de încredere al Jupânului, care, din cauza iubirii, trece peste prejudecăți și întreține o relație de amor cu Veta: *Da! sunt nebun, fireşte că sunt nebun; m-ai înnebunit dumneata.*
- Totuși, din perspectiva **deznodământului** piesei, această viziune unilaterală asupra lumii își deconspiră lipsa de validitate și consistență. După ce, indus în eroare de numărul de la casă – meșterul Dincă binagiul *a bătut numărul șase de-a-ndoaselea* –, Venturiano nimerește în camera Vetei, căutând-o pe Zița, și stârnește o adevărată *noapte furtunoasă* în care strigătele, amenințările cu moartea, urmăririle, acuzele sau injuriile, dar și împăcările sunt la fel de manifeste, *comèdia* lumii caragialiene se dezvăluie în toată splendoarea ei tragicomică. Căci un univers în care trecerea de la agresivitatea extremă la cea mai *sinceră* prietenie se realizează instantaneu – pe baza criteriului *e de-ai noștri* – nu se poate fundamenta decât pe un mare gol, pe o lipsă ontologică a valorilor și atitudinilor umane. Mai exact, după cum afirmă Ioana Pârvulescu în eseul *În Țara Miticilor, tot ce există în lumea lui Mitică* [și, prin extensie, în comediile caragialiene] *e pe măsura numelui său, adică diminutivat. Este o lume în care nu se petrec drame, ci dramolete, unde nu există Binele, dar totul se obține cu binișorul, unde relele mici te împiedică să vezi Răul mare.*

**3. Concluzie**

- Prin urmare, când, înainte de căderea cortinei, autorul notează *pornesc cu toții veseli spre fund*, fericirea emanată de personaje nu se datorează conștientizării vreunui echilibru câștigat, ci reacomodării cu măștile care le acoperă *vidul* interior, *nimicul* existenței.
- Tot astfel, și cititorul/spectatorul se *veselește* nu dintr-un preaplin al sufletului și minții sale, ci datorită acceptării iluziei că micile bucurii pot funcționa ca surogat al adevăratei împliniri. Pentru că, utilizând sintagmele lui Constantin Noica, *comicul este ceea ce ne arată că ceea ce este nu este decât ceea ce este*, adică – după cum lămurește Alexandru Paleologu – această categorie estetică *divulgă mediocritatea fenomenelor înconjurătoare.*
- Tocmai de aceea marele merit al viziunii despre lume – a se citi despre familie, politică, iubire – din *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale constă în promovarea asumării caracterului limitat al ființei umane. Vremea eroilor revoltați a trecut, de acum omul simplu, comun, cu toate iluziile, defectele și crizele sale, câștigă dreptul de a se manifesta pe scena lumii.



Scanned with OKEN Scanner

## ESEU STRUCTURAT

# PARTICULARITĂȚI DE CONSTRUCȚIE A PERSONAJULUI ÎN *O NOAPTE FURTUNOASĂ*

▪ Într-un eseu din volumul *Revizuiri*, intitulat „Psihologie feminină", Eugen Lovinescu încearcă să demonstreze că, în ciuda lipsei de maturitate și de sincronizare cu formele europene, literatura română reușește să construiască o serie de caractere feminine bine individualizate. Astfel, de la Vidra lui Bogdan-Petriceicu Hasdeu până la Chirița lui Vasile Alecsandri sau la eroinele lui I.L. Caragiale, femeile din dramaturgia autohtonă destabilizează prejudecata conform căreia societatea românească este exclusiv condusă de o mentalitate patriarhală.

▪ Pentru că, fără a deține funcții de conducere, fără a lua în mod direct deciziile importante, toate personajele feminine menționate de Lovinescu ajung să influențeze decisiv cursul existenței. Plasate mereu în umbră, având aparent doar un rol secundar, femeile imaginate de Hasdeu, de Alecsandri sau de Caragiale nu doar că *stau în spatele* unor bărbați puternici, ci tind să se masculinizeze ele însele, transformându-și partenerii de viață în simple mijloace pentru împlinirea propriilor ambiții politice sau amoroase. Fie că dau naștere la drame și tragedii – Răzvan moare tocmai când realizează planurile de preamărire ale soției –, fie că produc situații de un comic contagios, Vidra, Chirița, Veta, Zoe Trahanache sau Mița Baston dau dovadă de o capacitate deosebită de disimulare, dar și de o forță extraordinară de a se împlini pe plan social sau personal, profitând de slăbiciunile celor ce ar fi trebuit să contureze simbolul puterii. Așadar, cel puțin la nivelul reprezentării scenice, societatea românească din a doua jumătate a secolului al XIX-lea se caracterizează printr-o schizoidie evidentă: bărbații conduc, femeile manipulează.

▪ De pildă, tocmai această situație paradoxală – ce se extinde de la relațiile intime dintr-o familie la nivelul întregii comunități – pare să-l preocupe și pe I.L. Caragiale atunci când scrie *O noapte furtunoasă, O scrisoare pierdută* sau *D'ale carnavalului*. Protagonistele comediilor amintite își asumă această funcție atât de subversivă prin construirea unei imagini publice impecabile. Pe de o parte, ele sunt conștiente că trebuie să-și joace fără cusur rolul de femei respectabile, de soții fidele, mereu preocupate de liniștea și confortul căsniciei, pe de altă parte, acestea știu să valorifice armele seducției feminine pentru a obține tot ceea ce doresc: de la admirație necondiționată până la unul sau mai mulți amanți. Iar când ajung să se considere împlinite ca femei, tot efortul lor se canalizează înspre păstrarea statutului câștigat. Acesta e și cazul Vetei, eroina din *O noapte furtunoasă*.

### 1. Statutul social, psihologic și moral al personajului prin raportare la conflict

▪ Astfel, ea se mulțumește, în aparență, cu un **statut** comun, încă din didascalii autorul prezentând-o drept *consoarta lui Jupân Dumitrache*. Dacă din punct de vedere **social** Veta se complace în postura de **casnică**, lăsându-i soțului privilegiul de a participa la viața publică a urbei, ea câștigă respectul celorlalți prin **atitudinea de femeie retrasă, timidă și rușinoasă**, pliindu-se perfect pe *ambițul* de *mare familist* al lui Jupân Dumitrache. Individualitatea ei se manifestă, în schimb, prin dragostea pe care i-o poartă lui Chiriac *tejghetarul*, omul de încredere al bărbatului ei. Modestă din punct de vedere intelectual, Veta își reduce existența la un univers eminamente casnic – coase, gătește, crede în superstiții –, universul ei rezumându-se între pereții imobilului de pe strada Catilinei, numărul șase. Pentru acest mod de existență larvară, **căsătoria din interes** cu negustorul



Scanned with OKEN Scanner

Dumitrache fusese soluția perfectă. Însă, conștientizând că tinerețea sa se epuizează – începe să aibă reacții de femeie obosită de viață: o doare capul, o *încearcă* frigurile, are tot mai multe ticuri –, ea descoperă în Chiriac sursa revigorării farmecului său feminin. În consecință, dobândind prin soț confortul unei vieți lipsite de griji și prin amant confirmarea capacității de a mai putea seduce, spre deosebire de celelalte personaje, Veta se luptă nu pentru cultivarea unei imagini publice – Jupân Dumitrache are destul grijă ca nimeni să nu atenteze la onorabilitatea ei –, ci pentru păstrarea situației date. Ironic fiind spus, pentru eroină **conflictul** nu este exterior sau interior, cât casnic.

**2. Elemente ale textului dramatic semnificative pentru construcția personajului/3. Principala trăsătură a personajului ilustrată prin două secvențe**

- Prin urmare, **principala sa trăsătură de caracter** poate fi identificată în *firea cameleonică*, pe tot parcursul **acțiunii** din cele două **acte** ale piesei *O noapte furtunoasă* protagonista fiind **caracterizată atât direct,** cât și **indirect** drept un actant dintr-o comedie a inocenței. De exemplu, din prima scenă și până în cea de-a șaptea – când Veta apare pentru prima dată – consoartei lui Jupân Dumitrache i se construiește un portret moral dominat de două trăsături: timiditatea și pudibonderia. Și soțul, și amicul său Ipingescu susțin caracterul ireproșabil al femeii – (*Jupân Dumitrache*): *Nu că mi-e frică de ceva, adică de nevastă-mea... Să nu... (Ipingescu): Aida de! Coana Veta! Mie îmi spui? N-o știu eu?...* Mai mult, prin această **particularitate de construcție** – amânarea apariției personajului – orizontul de așteptare al cititorului se încarcă și cu presupoziția frumuseții și tinereții femeii, din moment ce subiectul discuției din începutul comediei este constituit de suspiciunea Jupânului că un june *coate-goale, mațe-fripte* ar flirta cu soția lui.
- Însă, odată cu apariția Vetei în scena a șaptea, cititorul/spectatorul este ușor nedumerit deoarece femeia fatală și cochetă pe care o aștepta se dovedește a fi banală, comună, **indicațiile regizorale** surprinzând-o în timp ce *coase galoanele la un mondir de sergent de gardă civilă;* [ea] *este obosită și distrată, vorbește rar și încet.* În plus, distantă și taciturnă mai ales în relația cu soțul ei – pe care îl numește mereu prin pronumele de politețe *dumnealui* –, eroina își deplânge soarta printr-un **monolog** presărat cu exclamații și interogații retorice care îi dezvăluie **caracterul comic**: trăirile patetico-liricoide – *A! De ce mai dă Dumnezeu omului fericire dacă e să i-o ia înapoi!? De ce nu moare omul când e fericit!?* – ale protagonistei nu se datorează vreunei tragedii, ci faptului că amantul Chiriac este la fel de gelos ca soțul.
- Stârnind râsul prin această **discrepanță dintre aparență și esență caracteristică personalității sale,** Veta surprinde din nou prin modul inedit de a percepe realitatea. Dacă pentru celelalte personaje momentul de maximă tensiune este constituit de urmărirea și prinderea amorezului Rică Venturiano, pentru ea punctul culminant are loc în **scena** conflictului cu Chiriac. De altfel, după ce află că Rică a confundat-o cu sora Zița și că amantul nu mai are motive de gelozie, femeii îi pasă prea puțin de soarta tânărului ce este amenințat cu moartea de cei doi bărbați *nebuni* de gelozie. În consecință, până la finalul comediei se relevă o Vetă calmă, stăpână pe situație, rațională: *Acu nu mai mi-e frică*, afirmă ea *aparte* în timp ce Jupân Dumitrache o acuză de infidelitate și inconștiență.
- Nu în ultimul rând, deși Veta este cea care a generat conflictul, tot ea îl și dezamorsează, vindecându-i pe cei doi bărbați – Chiriac și Jupân Dumitrache – de *nebunia* amorului. Replica din final a eroinei restabilește ordinea absurdă pe baza căreia se construiește întreg universul caragialian din *O noapte furtunoasă*. Ca o soție rațională în ce privește odihna amantului, *matroana* Veta – după cum o caracterizează criticul Garabet Ibrăileanu pornind de la **numele** ei – îl mustră pe



Scanned with OKEN Scanner

soţ că întârzie prea mult în noapte cu rezolvarea situaţiei, iar Chiriac va fi obosit dimineaţa: *Ei! Toate bune, frăţico, dar noi nu dormim în noaptea asta? Chiriac are să se scoale mâine până-n ziuă la ezerciţ.*

**4. Concluzie**

- Aşadar, în ciuda psihologiei rudimentare şi a moralităţii josnice, protagonista comediei lui Caragiale oferă o explicaţie destul de nuanţată modului în care societatea românească din a doua jumătate a secolului al XIX-lea ajunge să se dezintegreze. Astfel, dacă, preluând sentinţele lui Rică Venturiano, *familia e patria cea mică, precum patria e familia cea mare; familia e baza societăţii*, atunci şi lumea contemporană în ansamblul ei pare să se fundamenteze tot pe o serie de învăluiri ipocrite ale gravelor probleme existenţiale.
- Pentru că, în timp ce – după cum constată actorul Humphrey Bogart într-o butadă care i se potriveşte perfect Vetei – *bunul renume al unei femei se datorează tăcerii mai multor bărbaţi*, şi reputaţia unei organizări statale pare a depinde de complicitatea în muţenie a scriitorilor vremii. Nu întâmplător, în 1879, în urma primei reprezentări scenice a comediei *O noapte furtunoasă*, moralistul Ioan Slavici îl acuză pe Ion Luca Caragiale de lipsă de preocupare pentru valorile şi atitudinile promovate de contemporani: *Cocoana Veta este o femeie adulteră. Câtă vreme adulterul nu s-a săvârşit încă, această cocoană poate să joace un rol într-o comedie. Îndată ce fapta s-a săvârşit, rolul ei trebuie să devină tragic, deoarece, după vederile tuturor societăţilor, consecinţele fireşti ale adulterului nu pot fi decât tragice.*

*I.L. Caragiale*



Scanned with OKEN Scanner

# 3.2.1. DRAMA INTERBELICĂ

## CAMIL PETRESCU, *JOCUL IELELOR*

### IDEI ŞI CONCEPTE LITERARE

**a. Dramă de idei**

✓ Specie a genului dramatic, plasată de obicei la interferența tragediei cu comedia, în care atât personajele cât şi acțiunile ori conflictele vin să susțină un anumit ansamblu de idei. Tocmai de aceea un fir narativ propriu-zis lipseşte, importante fiind nuanțele ideatice care se desprind din monologurile şi situațiile pisei.

✓ Într-un eseu intitulat *Jocul ielelor-jocul ideilor*, Roxana Sorescu lămureşte originile manierei dramatice a autorului român: *Ceea ce s-a numit la Camil Petrescu „teatru de idei" nu trebuie să fie confundat cu „teatrul de idei"aşa cum l-a impus Ibsen în dramaturgia europeană: acolo era vorba de ciocnirea dintre personaje care întrupau fiecare o altă concepție despre lume şi care îşi expuneau şi îşi justificau atitudinile; la Camil Petrescu avem de-a face, de fapt, cu un „teatru de semnificații", în care dramatismul stă în descoperirea semnificațiilor fiecărui gest şi în confruntarea ei cu semnificațiile aşteptate şi dorite. [...]Remarcabil este faptul că niciuna dintre situațiile dramatice concepute de Camil Petrescu nu este fără soluție; toate sunt circumstanțe istorice mai mult sau mai puțin frecvente şi toate sunt rezolvabile în planul realității.*

### ESEU ARGUMENTATIV

#### APARTENENȚA LA SPECIA *DRAMĂ* A PIESEI *JOCUL IELELOR*

**1. Ipoteză**

▪ Dacă încă din Antichitate tragedia şi comedia îşi justifică naşterea prin aceea că există pături sociale cărora să li se adreseze – aristocrația în cazul primei specii şi vulgul pentru cea de-a doua –, drama trebuie să aştepte sute de ani pentru a se putea constitui ca o formulă artistică cu legi bine stabilite. Abia în secolul al XVII-lea se poate vorbi cu adevărat de o clasă de mijloc – burghezia – care simte nevoia să îşi reprezinte pe scenă propriile obsesii existențiale. Reprezentanții nou-apărutului grup social nu aveau acces la grandioasele trăiri metafizice produse de confruntarea cu destinul supraindividual implacabil, însă nu erau mulțumiți nici de superficialele materializări scenice ale propriilor defecte. Ființe limitate, integrate într-o lume pentru care normalitatea devine principiu fondator, ei conştientizează că problemele vieții nu dețin amploarea unor tragedii, însă depăşesc statutul de farsă tipic comediilor. În acest context se manifestă deci drama, specie menită să redea realitățile prezente şi să satisfacă gustul publicului care o face posibilă. Hilare uneori prin dimensiunea hiperbolică pe care o asumă banalele conflicte sociale, dramele – înțelese ca *tragedii ale omului comun* – devin curând capul de afiş al teatrului occidental.



Scanned with OKEN Scanner

▪ Cât despre apariția speciei în literatura română, merită remarcat faptul că, în lipsa unei burghezii constituite, drama este, la început, un bun al istoriei naționale. De vreme ce nobilii autohtoni sunt mai degrabă preocupați de parvenire decât de tensiuni existențiale de factură metafizică, dramaturgii plasează gravele probleme ale umanității într-un trecut adesea idealizat. Astfel, în secolul al XIX-lea eroi dramatici devin personalitățile istorice: *Răzvan și Vidra* (Bogdan-Petriceicu Hasdeu), *Despot-Vodă* (Vasile Alecsandri) sau Ștefan din *Apus de soare* (Barbu Ștefănescu Delavrancea).

▪ Abia în perioada interbelică specia își găsește fondul adecvat de reprezentabilitate. Acum, individul realizează în mod constant/general discrepanța dintre subiectivitatea sa și condiționările exterioare ale lumii, ba chiar ambiguitățile propriei interiorități. În consecință, ființa umană se regăsește pe sine ca subiect dramatic și în preocupările literare românești, iar **piesa lui Camil Petrescu *Jocul ielelor* (1919) rămâne cel mai bun exemplu pentru redarea tensiunii dramatice dintre idealurile individuale înalte și lumea pragmatică ostilă.**

**2. Argumentare**

***– Argument I –***

▪ În primul rând, conflictul înscenat de Camil Petrescu devine reprezentativ nu doar pentru interogațiile existențiale ale unui individ, ci pentru starea întregii colectivități pe care o înfățișează. **Tipic pentru o dramă, cadrul de manifestare a marilor probleme din conștiința omului se transferă la nivel social.** Simptomatice în acest sens rămân chiar intervențiile lămuritoare ale autorului. Pe de o parte, în addenda la *Falsul tratat* el se confesează că ideea primei sale piese îi apare în momentul în care constată că nedreptatea constituie atât esența lumii interioare, cât și a celei exterioare: *Student solicitat de toate contradicțiile și mirajele, mă întorceam, pe înserate, într-o sâmbătă din mai 1916, cu obrajii încinși de invidie și dezgust, cu pumnii strânși de înfrigurare, de la o bătaie de flori de la „rondul al doilea", de la Șosea. Ultimele echipaje cu podoabele florale zdrențuite de bombardamente se întorceau și ele, stârnind curiozitatea pietonilor; în picioare, pe perne, evantalii de femei tinere și fete cu obrajii aprinși de bătălie aruncau rămășițele coșurilor, garoafe, mărgăritare, bujori* (toată această paradă a bucuriei se desfășura deci în vreme ce de doi ani Primul Război Mondial măcina Europa, adevăratele bombardamente producând mii de victime). *Înțelegeam atunci că lumea asta nu e „cea mai bună cu putință", că Leibniz nu avea dreptate. În sâmbăta aceea s-a desprins în mine însumi, autorul dramatic și, într-o săptămână, lucrând însetat zi și noapte, am scris prima versiune din* Jocul ielelor *care trebuia să fie drama imperativului violent și categoric al „dreptății sociale".* Pe de altă parte, nota ce precede piesa arată din nou că trăirile interioare, odată propuse pentru a fi reprezentate scenic, produc puternice implicații sociale. Deși încearcă să le limiteze impactul, intervenția camilpetresciană nu face decât să accentueze caracterul general uman al unor idei aparent strict personale: *Lucrarea care urmează nu vrea să fie decât acest lucru contradictoriu, „o dramă a absolutului" și deci se înțelege că toate referințele aparent istorice nu corespund datelor știute. Astfel, personajele principale și partidele socialist, liberal și conservator citate sunt aci personaje și partide de ficțiune. Sunt însă în anume sens substanțial reale datele cadrului, menite să fixeze momentul mai 1914.* Iată cum respectivele fragmente confesive marchează faptul că **în *Jocul ielelor* evenimentele de o gravitate supraumană ce duc la sinuciderea protagonistului (ca într-o *tragedie antică*, parcă) capătă o relevanță cât se poate de umană (de *dramă*, așadar).**



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

***– Argument II –***

▪ În al doilea rând, particularitățile de construcție ale protagonistului Gelu Ruscanu vin să susțină mărturisirile programatice ale lui Camil Petrescu. Intelectual de formație, avocat ca meserie și director al unui ziar (de stânga) în ceea ce privește funcția sa socială, acesta „propovăduiește" ori de câte ori are ocazia *dreptatea absolută*, concepută ca o formă anistorică și inumană de materializare a echității între indivizi: *noi urmărim legea pură și ideea de dreptate însăși... Legea asta e în noi... Dreptatea asta nu are privilegiați. [...] N-am spus niciodată că suntem umani. Dreptatea este inumană. [...] Legile juridice sunt făcute de oameni, deci nu sunt legi adevărate. Noi le disprețuim. Legile adevărate sunt în conștiință.*

▪ Având ca dicton preferat latinescul *Fiat justitia, pereat mundus! (Să dispară lumea, dar să fie dreptate!)*, Ruscanu își îndreaptă diatriba împotriva tuturor celor care nu intervin imediat ce constată prezența abuzurilor de orice fel. În viziunea sa la fel de vinovat ca un criminal este și acela care refuză să participe în mod direct la îndreptarea lumii. El nu crede nici în ființele mediocre mulțumite să ducă o viață liniștită și cu atât mai puțin în așa-zișii indivizi superiori ce preferă să se izoleze de răutatea cotidiană: *Oamenii pot să mănânce fericiți, pot să râdă și să se felicite pentru înaintări, pot să-și mângâie duios copiii și femeile, pentru că nu văd suferința din lume... raza orizontului lor e cât ajung cu mâna. Oamenii pot fi fericiți fiindcă n-au imaginație. [...] Dar în lumea asta, așa cum e alcătuită ea, nu te poți izola decât cu îngăduința celor răi... Lumea asta din care îți tragi hrana este atât de abjectă încât nu te acceptă și nu te tolerează decât cu prețul complicității... A te izola este întotdeauna a fi sperjur prin tăcere.*

▪ Totuși, atât de definitive la nivel teoretic, **ideile protagonistului se dovedesc fragile și naive odată confruntate cu situațiile reale de viață.** Astfel, se poate vorbi de o conturare a personalității actantului principal la întretăierea mai multor tipuri de antinomii.

✓ Chiar de la prima sa apariție, personajul se vede nevoit să manifeste reticență față de valorile ideale ale dreptății absolute. Cu toate că deține o scrisoare compromițătoare din care reiese că ministrul justiției, Șerban Saru Sinești, și-a obținut cea mai mare parte a averii prin uciderea doamnei Manitti, avocatul-ziarist își întreabă, înainte de a lua decizia publicării, tovarășii de orientare ideologică: Praida, administratorul ziarului, și Penciulescu, secretarul de redacție. Considerând că acest scandal ar putea face rău mișcărilor socialiste, cei doi îl îndeamnă la cumpătare, mai ales că documentul defăimător ar putea fi folosit ca monedă de schimb pentru eliberarea din ocnă a unuia dintre cei mai importanți activiști ai lor: Petre Boruga. Prins între necesitatea de a ține cont atât de binele individual, cât și de cel al comunității, **Gelu Ruscanu își reduce criteriile etice în funcție de conjuncturi cât se poate de pragmatice**. Dreptatea absolută rămâne în urmă.

✓ Mai mult de atât, dezvăluirea infracționalității lui Saru Sinești este cuprinsă într-o scrisoare de dragoste pe care Maria, tânăra soție a ministrului, i-o trimite protagonistului. De aici alte două probleme morale se ivesc: o dată, se naște întrebarea dacă „denunțul" unei femei frustrate și dezabuzate este suficient pentru decredibilizarea unui om, iar apoi, apariția vechii iubiri aduce cu sine amintirea vinovăției de a fi întreținut, fie și pentru puțin timp, o relație adulterină (pe când Gelu simțea că absolutul poate fi atins prin iubirea pentru Maria, tânăra era căsătorită cu Saru Sinești). Mai în glumă, mai în serios, *Jocul ielelor* demonstrează că dreptatea absolută ar putea fi relevantă într-o lume a raționalității pur masculine, însă când intervin sensibilitatea și neprevăzutul feminității, până și ideile filosofice exclusiviste pălesc.

✓ Concomitent, percutanța acestor două planuri dramatice (publicarea scrisorii și relația amoroasă cu Maria) – care afectează idealitatea lui Ruscanu – este potențată de o serie de evenimente la prima vedere anodine. De exemplu, la redacția ziarului *Dreptatea socială* sosesc tot felul de știri care evoluează între faptul divers (*marele poet* Ion Zaprea, având o slujbă de funcționar, își câștigă existența delapidând mici sume de bani; administratorul cimitirului vinde florile aduse morților pentru a-și susține financiar copiii) și cel senzațional (pianistul Lipovici se sinucide alături de întreaga sa familie din cauza precarității nivelului de trai oferindu-i medicului ce vine să constate decesul șansa de a afirma: *nu, aceasta nu e cea mai bună lume posibilă*). În plus, unul dintre angajații tipografiei, moș Dumitrache, este prea bătrân și bolnav pentru a-și îndeplini toate atribuțiile, însă de vreme ce plumbul de la ziare i-a năruit sănătatea, Ruscanu se simte obligat să nu-l concedieze. **Adaptând noblețea filosofiei sale unor realități crude, protagonistul se vede constrâns să fie *sperjur prin tăcere.***

▪ Iată cum piesa lui Camil Petrescu instituie o prăpastie de netrecut între *Utopia* ideilor pure și *Realia* faptelor zilnice, în care dreptatea funcționează după alte reguli. Așa încât, sinuciderea lui Ruscanu din finalul piesei este interpretată de amicii săi ca un efect al plasării exclusiviste/al izolării intelectualului însetat de absolut în utopia pe care și-o proiectase. Penciulescu constată că *Gelu nu „vede lucruri", „vede numai idei"*, oferind o imagine alegorică a pasiunii personajului: *Trece flăcăul prin pădure, aude o muzică nepământească și vede în luminiș, în lumina lunii, ielele goale și despletite jucând hora. Rămâne înmărmurit, pironit pământului, cu ochii le ele. Ele dispar și el rămâne neom. Ori cu fața strâmbă, ori cu piciorul paralizat, ori cu mintea aiurea. Sau, mai rar, cu nostalgia absolutului. Nu mai poate coborî pe pământ. Așa sunt ielele...pedepsesc...* în schimb, mult mai realistul Praida explică gestul ultim al prietenului prin îndepărtarea de *Realia* datorită rațiunii reci ce îi dă alura unui om superior: *A avut trufia să judece totul... s-a depărtat de cei asemeni lui, care erau singurul lui sprijin... Era prea inteligent ca să accepte lumea așa cum este, dar nu destul de inteligent pentru ceea ce voia el. Pentru ceea ce năzuia el să înțeleagă, nicio minte omenească nu a fost suficientă până azi. L-a pierdut orgoliul lui nemăsurat.*

▪ Însă, ce omit cei doi tovarăși asumă în tabloul al doisprezecelea chiar Gelu Ruscanu. Având o revelație – când află că tatăl său, pe care îl idolatrizase, cheltuia bani în neștire cu actrițe frivole și cu jocuri de noroc – protagonistul anunță că omul nu se poate rupe de condiționările sale exterioare: *Câtă luciditate atâta existență și deci atâta dramă.* Astfel, el își justifică anticipat alegerea de a-și lua viața prin aceea că *Realia* exercită o presiune prea mare pentru a permite izolarea în *Utopia*. **Ca în orice dramă autentică, socialul exclude trăirea ideală.**

***– Argument III –***

▪ Nu în ultimul rând, discrepanța dintre expozeurile filosofice ale lui Ruscanu și ușurința cu care acceptă să își încalce propria concepție despre existență, pentru ca în final să renunțe definitiv la idealuri, imprimă piesei *Jocul ielelor* atât **note tragice, cât și comice**. De pildă, când hotărăște să nu publice dezvăluirile despre Saru Sinești, despre poetul Zaprea ori despre administratorul cimitirului, **eroul coboară o întreagă problematică filosofică în care crede la nivelul unor calambururi ce coincid cu satirizarea propriei viziuni idealiste**: *Dacă ideile lui Platon sunt într-adevăr în cer, atunci gaura s-a și făcut [...]. Hai, pe unde a trecut guzganul, poate trece acum*



Scanned with OKEN Scanner

*și șoricelul. [...] Foarte bine, să profite și el de breșa făcută în sfera pură a conștiinței noastre și să intre cu toții... la grămadă!* Căci, în lumea materială/banală, dansul ideilor pure se împleticește ajungând un spectacol decăzut, hilar.

**3. Concluzie**

În concluzie, identificând o tematică relevantă pentru aspirațiile epocii moderne – drama intelectualului însetat de absolut, dar confruntat cu limitele impuse de realitatea imediată –, Camil Petrescu oferă în *Jocul ielelor* tabloul unor conflicte fundamentale pentru înțelegerea raportului dintre idealurile subiectului și constrângerile sociale în care e obligat să trăiască. Drama de idei născută din antinomiile acestui context se dovedește un moment de instituire a unei tradiții în teatrul românesc.

*Camil Petrescu*

Scanned with OKEN Scanner

# 3.2.2. DRAMA POSTBELICĂ

## MARIN SORESCU, *IONA*

### IDEI ŞI CONCEPTE LITERARE

**a. Neomodernism**

✓ Vezi Nichita Stănescu, *În dulcele stil clasic.*

**b. Tragedie**

✓ Provenit din grecescul *tragodia* (cântecul ţapului), termenul desemnează o operă dramatică în versuri care prezintă personaje eroice selectate exclusiv din clasa aristocraţilor, puse în situaţii conflictuale excepţionale ce presupun depăşirea unei limite. Tragediile sunt menite să producă spaimă sau milă, ori, aşa cum afirmă Aristotel în *Poetica*, *tragedia e imitaţia unei acţiuni alese şi întregi, de o oarecare întindere, în grai împodobit cu felurite soiuri de podoabe, imitaţie închipuită de oameni în acţiune, şi nu povestită, şi care stârnind mila şi frica săvârşeşte curăţirea acestor patimi (catharsisul).*

**c. Dramă**

✓ Specie dramatică născută din combinarea elementelor tragice cu cele comice. Cu toate că subiectul rămâne tragic, iar acţiunea este violentă sau dureroasă, tonul şi personajele dramei sunt mai puţin elevate decât în cazul tragediei. Această specie apare în perioada romantică odată cu promovarea amestecului genurilor şi formelor literare. În epoca modernă este promovată drama de idei, în care personajele îşi pierd până şi consistenţa realistă, devenind un fel de abstracţiune umană, cutie de rezonanţă a unor concepţii filosofice.

**d. Subversivitate**

✓ Strategie artistică specifică literaturii scrise într-o perioadă de regim totalitar care presupune o critică ascunsă (sub forma unor coduri) la adresa ideologiei politice. Numite în argoul literar al vremii „şopârle", subversiunile parodiază sau ironizează sloganurile dictaturii ori dezvăluie acele realităţi idealizate de literatura aservită regimului.

**e. Parabolă**

✓ Provenit din grecescul *parabole* (vorbire alegorică), termenul desemnează o povestire cu sens figurat care conţine o învăţătură morală (adesea de natură religioasă). Din aceeaşi familie cu fabula, *parabola* nu necesită o întreagă construcţie narativă care să susţină sensul de adâncime, ci e suficientă o simplă trimitere. De exemplu, în piesa *Iona*, Sorescu preia din mitul biblic doar numele protagonistului şi simbolistica închiderii în burta unui peşte, renunţând atât la contextul istoric şi spiritual, cât şi la dimensiunea religioasă.



Scanned with OKEN Scanner

**f. Teatru poetic**

✓ Manifestare dramatică din care lipsesc caracteristicile epice (acțiunea, personajele conturate în mod realist), replicile asemănându-se cu fragmente poetice. Despre piesele lui Marin Sorescu, Nicolae Manolescu afirmă: *Unii comentatori le-au găsit înrudite mai degrabă cu poezia autorului decât cu genul dramatic, ceea ce denotă o prejudecată [...] Dacă este în piese poezie, este în două înțelesuri: o dată ca splendoare a imaginii, a vizualului, a corporalului, a unei voci, a unui decor, a unei mișcări, a unui joc de lumini; și, a doua oară, ca metaforă a existenței umane confruntată cu tot ce se află dincolo de ea.*

## ESEU STRUCTURAT

### TEMĂ ȘI VIZIUNE DESPRE LUME ÎN *IONA*

▪ De la *Structura liricii moderne* a lui Hugo Friedrich până la studiul lui Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, există un consens în ceea ce privește stabilirea principalei caracteristici a lumii moderne: criza ființei umane obligată să trăiască în lipsa unei instanțe superioare care să-i garanteze echilibrul interior. Însă, după cum nuanțează Sanda Cordoș în *Literatura între revoluție și reacțiune*, există o diferență fundamentală între modul de percepere a acestei crize în Europa Occidentală față de Sud-Estul continentului. Dacă în Vest criza se fixează la nivelul imaginarului și rămâne mai mult o temă literară, în literatura română, de exemplu, însingurarea omului se datorează mai ales unor presiuni ale ideologiei comuniste. Cu alte cuvinte, preluând formularea metaforică a autoarei amintite, în vreme ce pentru occidentali *Dumnezeu a murit*, în România și Rusia *El a fost executat politic*.

▪ Prin urmare, atunci când în piesa *Iona* – publicată în 1968 – Marin Sorescu își organizează tema și viziunea despre lume în jurul problematicii crizei omului modern, sincronizarea cu literatura europeană este dublată și de o redare a condiției particulare a individului din România comunistă. Astfel, pe lângă inovațiile formale specifice teatrului modern, viziunea despre lume din *Iona* conține și un substrat subversiv, o critică a regimului totalitar ce a dominat perioada postbelică. Chiar în 1971, odată cu reprezentarea premierei germane a piesei, un critic de teatru afirma că *meditațiile lui Iona în burta balenei [...] nu își capătă deplina valoare decât pe fundalul lor politic.*

**1. Încadrarea într-o tipologie**

▪ Pe de o parte, la prima vedere, caracterul revoluționar al piesei lui Marin Sorescu este reperabil doar la nivel formal, fapt ce, probabil, a și permis publicarea textului într-o perioadă marcată de restricții ideologice. De exemplu, *Iona* propune o serie de **strategii compoziționale specifice formelor de manifestare ale dramaturgiei moderne europene**.

✓ În primul rând, ar fi de menționat hibridizarea categoriei estetice în care se încadrează. Deși își subintitulează piesa *tragedie în patru tablouri*, Marin Sorescu nu păstrează în *Iona* aproape nimic din forma clasică a acestei specii, combinând elemente de tragedie cu acelea ale dramei și ale comediei, ba chiar ale teatrului absurd.

✓ În al doilea rând, chiar structura textului dramatic este reformată de Marin Sorescu. Dacă renunțarea la împărțirea în acte și scene nu poate fi considerată chiar o inovație – Camil



Scanned with OKEN Scanner

Petrescu alegea să își structureze drama *Act venețian* într-un singur act în 1929, respectiv în trei secvențe în 1946 –, în *Iona* se pierde și logica organizării piesei după un anumit criteriu. Dorind probabil să sugereze dezintegrarea completă a lumii lui Iona, cele patru tablouri ale ineditei *tragedii* nu mai anunță intrarea în scenă a unui nou personaj – cei doi pescari apar intempestiv la mijlocul tabloului III – și nici schimbarea cadrului acțiunii – trecerea din burta celui de-al doilea pește în a chitului cu numărul trei e marcată doar de o paranteză care conține o simplă indicație scenică.

✓ În al treilea rând, așa-zisele instanțe ale comunicării dramatice – indicațiile scenice și personajul – se îndepărtează și ele de funcțiile lor din teatrul clasic. Astfel, fragmentele de la începutul tablourilor sau parantezele menite să redea reacțiile personajului în timpul unei replici nu vin să lămurească contextul scenic sau să dezvăluie semnificațiile monologului dialogat al lui Iona, ci, fie ironizează convențiile tradiționale ale didascaliilor – ca în fragmentele: *Dacă rolul va părea prea greu, ultimele două tablouri pot fi interpretate de alt actor* sau *Lumina se aprinde brusc. E ca o idee ce i-a venit lui Iona* –, fie ambiguizează și mai mult textul, prin introducerea a noi simboluri: *Iona stă în gura peștelui, nepăsător, cu năvodul aruncat peste cercurile de cretă. E întors cu spatele spre întunecimea din fundul gurii peștelui uriaș. Lângă el, un mic acvariu, în care dau veseli din coadă câțiva peștișori.*

✓ Nu în ultimul rând, prin caracterul parabolic și prin trimiterile intertextuale – chiar la propria creație poetică, piesa soresciană câștigă un caracter de reprezentativitate general umană atât din punctul de vedere al temei, cât și al viziunii despre lume.

**2. Prezentarea temei prin referire la două secvențe/situații ale conflictului/3. Elemente ale textului dramatic semnificative pentru ilustrarea viziunii despre lume**

- Pe de altă parte, o lectură mai atentă a piesei *Iona* dezvăluie că dezintegrarea lumii moderne este susținută nu doar prin inovații tehnice, ci și printr-o foarte subtilă încărcare a **temei crizei omului contemporan** cu semnificații social-politice. Prin urmare, **construcția subiectului** nu se bazează pe o **acțiune** sau pe un **conflict** clar conturate, în schimb, personajul se implică activ în lămurirea unor *nedumeriri* referitoare la sensul existenței, care-i permit cele mai diverse divagații pe teme filosofice, dar și subversiv-ideologice. Iar judecățile pescarului Iona, de vreme ce nu sunt plasate într-un **reper temporal** precis, devin un simptom al individului de oricând și oriunde constrâns să trăiască într-un univers apăsător.
- Astfel, cele patru tablouri ale piesei se organizează pe baza dedublării lui Iona, mai precis pe relația tensionată ce se stabilește între pozițiorările sale față de lumea exterioară și conștientizarea propriei interiorități, de aici rezultând și multiplele lui crize – a comunicării, a înstrăinării, a cunoașterii de sine.

✓ De exemplu, **primul tablou** înfățișează un Iona așezat în gura chitului, incapabil să-și dea seama de condiția sa de captiv, trăind iluzia libertății. Însă acest sentiment al lipsei de constrângere este dezvăluit ca limitare inconștientă. În sensul că Iona ajunge să rostească sloganuri ale propagandei comuniste asimilate inconștient, cărora le demască inconsistența prin logica fragmentară a propriului discurs: *— Ce mare bogată avem!/— Habar n-aveți câți pești mișună pe-aici./— Cam câți? Dumnezeu știe: mulți. [...] — Cam cât a număra toată viața?/— Mai mulți. /— Atunci, cât a număra toată moartea?/Poate, că moartea e foarte lungă./Ce moarte lungă avem! Dacă poți număra atâta bogăție... Ce mare bogată avem!* Iar faptul că realitatea obiectivă este doar o proiecție a subiectivității rezultă și din dedublarea



Scanned with OKEN Scanner

voluntară a personajului: Iona este un pescar ghinionist şi consideră că, dacă se adresează sieşi ca unui străin, ar putea să-şi schimbe norocul. Mai mult, eroul poartă pretutindeni un acvariu, simbol al siguranţei autoinduse, dar şi al condiţiei limitate a fiinţei umane, din moment ce peştişorii *veseli* constituie proiecţii ale pescarului ghinionist. Însă chiar dacă admite că toţi oamenii sunt asemenea peştilor, Iona punctează şi diferenţele esenţiale ce conferă superioritatea omului: conştiinţa limitei şi lupta continuă pentru atingerea unui ideal – *peşteleăl mare.*

✓ În schimb, **al doilea tablou** îl surprinde pe Iona în burta chitului. Până să înţeleagă unde a ajuns, personajul percepe doar întunericul ce-l înconjoară. Totuşi, în opoziţie cu impulsul uman de a adormi, el dă dovadă de o conştiinţă trează. Astfel, realizează că a fost înghiţit, amintindu-şi brusc de povestea profetului biblic, căreia nu-i cunoaşte finalul, fiind condamnat parcă să-i repete destinul. Dar Iona nu aşteaptă salvarea divină, ci încearcă prin intermediul raţiunii – al cărei simbol e *cuţitul* – să găsească o ieşire. Îşi imaginează că a şi reuşit, iar proiecţia echilibrului regăsit rezidă în imaginea utopică a băncii din mijlocul mării: *un lăcaş de stat cu capul în mâini în mijlocul sufletului.*

✓ Pe de altă parte, gestul lui Iona de a spinteca burta chitului conduce tot la crearea unui univers compensatoriu, de vreme ce **al treilea tablou** nu-l prezintă pe Iona eliberat, ci încorsetat într-o nouă burtă de chit, alături de cei doi pescari. Personajele-figurante refuză să comunice, potenţând, în consecinţă, singurătatea protagonistului. Salvarea e, deci, iluzorie, fapt dedus şi din prezenţa unei mori de vânt care trimite intertextual la Don Quijote, eroul lui Cervantes. În mod simptomatic de acum, lipsa acţiunii propriu-zise este înlocuită de Sorescu prin reflecţiile filosofice ale pescarului Iona. Una dintre ele face o trimitere subtilă la manifestele anticomuniste pe care disidenţii români – a se vedea cazul Radio Europa Liberă – le scriau în spaţiul european sau american fără a avea vreun efect concret: când găseşte scrisoarea semnată de el însuşi, amnezicul Iona începe să peroreze — *Scriu nenorociţii, scriu... Află de la mine: n-o să mişte nimeni nici măcar un deget. Nimeni din sat. Nimeni de pe pământ. Nimeni din cer./— Cât e pământul de mare, să treacă scrisoarea asta din mână-n mână toţi or să-ţi dea dreptate, dar să intre în mare după tine – niciunul./— Pe omenire o doare în fund de soarta ta.* Alienat din cauza imposibilităţii aflării unei ieşiri, personajul îşi acuză din nou destinul nefast, clamând în gol o nouă naştere: — *Mamă... mai naşte-mă o dată/— Prima viaţă nu prea mi-a ieşit.*

✓ Construit simetric cu prima secvenţă, **al patrulea tablou** mizează pe ambiguitatea raportului interioritate-exterioritate. Iona comite aceeaşi eroare asumându-şi o libertate nejustificată. Dacă **spaţiul** s-a dovedit restrictiv – un şir nesfârşit de burţi – salvarea ar fi putut surveni odată cu trecerea timpului. Însă, deşi a îmbătrânit, Iona rămâne acelaşi, continuând să-şi proiecteze în exterior iluziile interioare: aflat tot în burta unui chit, eroul populează cadrul cu o grotă şi cu *ceva ca o plajă.* În urma parcursului epuizant în care s-a dedublat de nenumărate ori, el devine amnezic, uitând până şi propria identitate: *Cum se numea drăcia aceea frumoasă şi minunată şi nenorocită şi caraghioasă, formată de ani, pe care am trăit-o eu? Cum mă numeam eu?* Numai că amnezia amintită, ce ar fi condus conform unei cauzalităţi convenţionale la anularea completă a personalităţii fiinţei umane, îi aduce lui Iona salvarea. Uitarea totală de sine şi de lume înseamnă, totodată, şi anularea credinţei într-un destin potrivnic.



Scanned with OKEN Scanner

✓ Aşadar, spintecând burţile peştilor, Iona nu reuşeşte să găsească o cale de ieşire, ci doar să reia – asemenea personajului biblic – itinerarul rătăcirii permanente în căutarea propriului eu. Tocmai de aceea, Nicolae Manolescu, în articolul *Triumful lui Iona*, interpretează sinuciderea din final ca pe un efect al revelaţiei că răspunsul la întrebările lui nu se află în afară, ci chiar în interioritatea sa: *Gestul final al eroului nu e o sinucidere (fiindcă el nu se dă bătut: întoarcerea cuţitului împotriva-şi trebuie interpretată simbolic!), ci o salvare. Singura salvare – care înseamnă că lupta continuă şi după ce condiţia tragică a fost asumată. Sinucidere ar fi fost asumarea eşecului.* [...] *Adevărata măreţie a lui Iona este de a fi luat cunoştinţă de sine, de forţa sa: de aici înainte, el va putea fi ucis, dar nu înfrânt.*

**4. Concluzie**

- Aşadar, elogiu al întoarcerii omului spre propria interioritate, *Iona* de Marin Sorescu cuprinde atât o dare de seamă a viziunii despre lume specifică omului contemporan din ce în ce mai însingurat, cât şi o critică învăluită la adresa unui regim politic totalitar care aduce individul în pragul unei crize totale. Utilizând cu un talent de prestidigitator inovaţiile teatrului modern, dramaturgul român postbelic reuşeşte să comprime în nici cincizeci de pagini o temă care a făcut carieră în literatura europeană. Mai mult, Sorescu generalizează intensitatea trăirilor lui Iona la nivelul unei societăţi ce se află sub dominaţia restricţiilor mai mult sau mai puţin imaginare impuse de realitatea obiectivă.
- În consecinţă, pe bună dreptate, autorul susţine că personajul său este un exponent al întregii umanităţi: *Îmi vine pe limbă să spun că Iona sunt eu... Cel care trăieşte în Ţara de Foc este tot Iona, omenirea întreagă este Iona, dacă-mi permite.*

## ESEU STRUCTURAT

## PARTICULARITĂŢI DE REALIZARE A PERSONAJULUI ÎN *IONA*

- În artă, încercarea de a realiza cu mijloace neconvenţionale un produs estetic poartă numele de *experiment*. Când un prozator scrie o poveste fără fir narativ – e cazul *noului roman francez* din anii '60 – ori pretinde că cele câteva pagini semnate de el constituie un *roman în patru părţi* – cum se întâmplă la Urmuz, scriitorul român interbelic – sau când un poet renunţă la orice mijloace stilistice convenţionale (figuri de stil, imagini poetice) – Bacovia din volumul *Stanţe burgheze* e sugestiv în acest sens – eticheta de *experimentalişti* li se potriveşte perfect. Însă, în ciuda tuturor prejudecăţilor, caracterul novator al acestor creaţii nu şterbeşte în niciun fel valoarea literară, după cum nici nu o garantează. În schimb, experimentul în literatură poate aduce un suflu de noutate în cadrul unui gen sau chiar impune direcţii.
- Nu altceva se întâmplă în dramaturgia românească odată cu publicarea, în 1968, a piesei cu un singur personaj, *Iona*, a lui Marin Sorescu. De altfel, chiar didascaliile din debutul piesei dezvăluie atât caracterul experimental, cât şi construcţia în răspăr faţă de formele clasice ale compoziţiei dramatice: *Dacă rolul va părea prea greu, ultimele două tablouri pot fi interpretate de alt actor.*



Scanned with OKEN Scanner

Pentru că pescarul Iona nu mai are nimic de-a face cu caracterele din teatrul tradiţional, ci e un personaj modern, reprezentativ pentru omul contemporan supus atâtor crize şi dezechilibre interioare.

**1. Statutul social/psihologic/moral al personajului prin raportare la conflictele operei dramatice**

▪ Astfel, eroul sorescian îşi depăşeşte de la început **statutul social, psihologic, moral** de simplu pescar. Cu toate că relativizează subtitlul pe care autorul îl dă piesei – *tragedie* în patru tablouri –, nefiind un reprezentant al clasei înalte, aristocratice, cum se întâmplă în specia antică, Iona nici nu poate fi integrat în tipologia omului simplu, ce trăieşte de pe urma pescuitului. După cum notează autorul în indicaţiile scenice, *ca un om foarte singur, Iona vorbeşte tare cu sine însuşi, îşi pune întrebări şi-şi răspunde, se comportă, tot timpul, ca şi când în scenă ar fi două personaje. Se dedublează şi se „strânge", după cerinţele vieţii sale interioare.* Prin urmare, protagonistul demonstrează trăiri psihologice surprinzătoare pentru statutul său social, dialogul cu propria interioritate dezvăluind şi cauza primă a **conflictului** interior ce-l apasă: lipsa norocului (la pescuit). Tocmai anularea ghinionului şi a destinului nefast ar da naştere scindării personajului şi discursului său sub formă de monolog dialogat: *— Să nu te mai prind pe-aici, auzi? Nu te mai ţine după mine, Iona! (Pauză)/— De fapt, Iona sunt eu. Psst! Să nu afle peştii. De aia strig, să-i induc în eroare. Că Iona n-are noroc, şi pace./ — Peştii trebuie să creadă că el pescuieşte cine ştie unde. În altă parte...*

**2. Elemente ale textului dramatic semnificative pentru realizarea personajului/3. Principala trăsătură a personajului ilustrată prin două episoade dramatice**

▪ Totuşi, o lectură a textului din perspectiva întregului nu-l poate reduce pe Iona la banala opoziţie ghinion-noroc. Protagonistul lui Sorescu dezvoltă pe parcursul celor patru tablouri un mecanism interior de o mare complexitate prin care îşi justifică dedublarea voluntară. Pendulând între încrederea în existenţa lumii exterioare şi conştiinţa faptului că realitatea obiectivă este doar o proiecţie a sinelui său, personajul îşi dezvăluie în finalul textului **principala** sa **trăsătură**: condiţia tragică.

▪ De exemplu, **indicaţiile scenice** sugerează încă din **primul tablou** artificialitatea **spaţiului** în care Iona se vede obligat să trăiască. Apa este reprezentată de *nişte cercuri făcute cu creta,* iar acvariul – purtat pretutindeni – *în care dau veseli din coadă câţiva peştişori* constituie o imagine la scară redusă a universului său. Altminteri, însuşi Iona se aseamănă unuia dintre peştii captivi ce trăiesc iluzia libertăţii, din moment ce *stă în gura peştelui, nepăsător, cu năvodul aruncat peste cercurile de cretă.* Mai mult, caracterul iluzoriu al demersurilor eroului este indicat şi de **caracterizarea indirectă** prin vorbele şi faptele sale: Iona se ipostaziază în peştii ce doresc să-şi depăşească condiţia lor limitată, acceptând să fie prinşi în *nade frumos colorate*. Iată cum cel care părea un simplu pescar se dovedeşte un însetat de idealuri, râvnind la *nada cea mare.*

▪ Nici măcar în **al doilea tablou**, când conştientizează că este înghiţit de un chit, protagonistul nu renunţă la iluziile sale. Prin urmare, îşi acuză din nou destinul nefast *–Ţi-ai găsit! Când e să se ţină ghinionul de om!...* – şi repetând în mod ironic sloganurile propagandei comuniste – *Progresul e progres* – încearcă să interpreteze noua experienţă drept o modalitate de răsturnare a sorţii: – *Poate am mai mult noroc acum, după evenimentele astea...* Însă, după ce descoperă că posedă un cuţit, înclinaţia lui Iona de a nega existenţa unor limite care-l ţin constrâns se face din nou remarcată.



Scanned with OKEN Scanner

Astfel încât, eroul începe să fabuleze crezând că a şi găsit ieşirea din burta chitului, iar proiecţia echilibrului regăsit rezidă în imaginea utopică a băncii din mijlocul mării: *un lăcaş de stat cu capul în mâini în mijlocul sufletului.*

▪ În consecinţă, gestul lui Iona de a spinteca burta chitului conduce tot la crearea unui univers compensatoriu, de vreme ce **al treilea tablou** nu-l prezintă pe Iona eliberat, ci încorsetat într-o nouă burtă de chit, alături de cei doi pescari. Personajele-figurante refuză să comunice, potenţând, în consecinţă, singurătatea protagonistului. Salvarea e, aşadar, iluzorie, fapt dedus şi din prezenţa unei mori de vânt care trimite intertextual la Don Quijote, eroul lui Cervantes. În mod simptomatic de acum, **lipsa acţiunii** propriu-zise este înlocuită de Sorescu prin **reflecţiile filosofice** ale pescarului Iona. Una dintre ele face o trimitere subtilă la manifestele anticomuniste pe care disidenţii români – a se vedea cazul Radio Europa Liberă – le scriau în spaţiul european sau american fără a avea vreun efect concret. Când găseşte scrisoarea semnată de el însuşi, Iona începe să peroreze, dând, prin această **caracterizare indirectă** dedusă din relaţia cu nişte personaje fictive, primele semne de renunţare la proiecţii iluzorii: — *Scriu nenorociţii, scriu...[...] Află de la mine: n-o să mişte nimeni nici măcar un deget. Nimeni din sat. Nimeni de pe pământ. Nimeni din cer./* — *Cât e pământul de mare, să treacă scrisoarea asta din mână-n mână toţi or să-ţi dea dreptate, dar să intre în mare după tine – niciunul./* — *Pe omenire o doare în fund de soarta ta.* Alienat din cauza imposibilităţii aflării unei ieşiri, personajul îşi acuză din nou destinul nefast, clamând în gol o nouă naştere: — *Mamă...mai naşte-mă o dată/– Prima viaţă nu prea mi-a ieşit.*

▪ În urma parcursului epuizant în care s-a dedublat de nenumărate ori, el devine amnezic, uitând până şi propria identitate: *Cum se numea drăcia aceea frumoasă şi minunată şi nenorocită şi caraghioasă, formată de ani, pe care am trăit-o eu? Cum mă numeam eu?* Numai că lipsa memoriei, ce ar fi condus conform unei cauzalităţi convenţionale la anularea completă a personalităţii fiinţei umane, îi aduce lui Iona salvarea. Uitarea totală de sine şi de lume înseamnă, totodată, şi anularea credinţei într-un destin potrivnic.

▪ Aşadar, spintecând burţile peştilor, Iona nu reuşeşte să găsească o cale de ieşire, ci doar să reia – asemenea personajului biblic – itinerarul rătăcirii permanente în căutarea propriului eu. Tocmai de aceea, Nicolae Manolescu, în articolul *Triumful lui Iona*, interpretează **scena** sinuciderii din **final** ca pe un efect al revelaţiei că răspunsul la întrebările lui nu se află în afară, ci chiar în interioritatea sa: *Gestul final al eroului nu e o sinucidere (fiindcă el nu se dă bătut: întoarcerea cuţitului împotriva-şi trebuie interpretată simbolic!), ci o salvare. Singura salvare – care înseamnă că lupta continuă şi după ce condiţia tragică a fost asumată. Sinucidere ar fi fost asumarea eşecului.* [...] *Adevărata măreţie a lui Iona este de a fi luat cunoştinţă de sine, de forţa sa: de aici înainte, el va putea fi ucis, dar nu înfrânt.*

**4. Concluzie**

▪ Abordat dintr-o astfel de perspectivă, personajul lui Sorescu rămâne un erou tragic, căci moare neacceptându-şi condiţia restrictivă pe care şi-a autoimpus-o, însă nu unul de tragedie. Conştientizarea limitei nu produce dezintegrarea lumii interioare a personajului, ci, dimpotrivă, descoperirea valorii ei. Optimismul demonstrat prin replica finală – *Răzbim noi cumva la lumină* – conţine, aşa cum am punctat pe parcursul acestui eseu, o dublă semnificaţie. Pe de o parte, realitatea subiectivă nu duce obligatoriu la o criză, iar exemplul lui Iona poate constitui un model pentru dezechilibrele,



Scanned with OKEN Scanner

de multe ori artificiale, ale omului contemporan, pe de altă parte, speranța eroului de a ieși la liman poate fi interpretată și ca o notă subversivă a omului ce trăiește într-o societate supusă de un regim totalitar. În acest sens se justifică și considerațiile critice ale criticului de teatru Dieter Schnabel care afirma în 1971, după premiera germană a piesei, că unele replici ce pot părea banale în sine *capătă pondere și semnificație în context, ca un fragment al reflexiilor filosofico-politice ale unui profet care trăiește în întuneric, dar cunoaște ce e lumina.*

*Marin Sorescu*



Scanned with OKEN Scanner

# 4.1. CRITICA

## MIHAIL KOGĂLNICEANU, *INTRODUCȚIE LA DACIA LITERARĂ*

### IDEI ŞI CONCEPTE LITERARE

**a. Paşoptism**

✓ Vezi Grigore Alexandrescu, *Umbra lui Mircea. La Cozia.*

**b. Discurs identitar**

✓ Construcție argumentativă prin care sunt surprinse caracteristicile principale ale unui popor sau ale unei comunități. Discursurile identitare vizează teme precum: etnicitatea, dezvoltarea culturală, orientarea religioasă sau ideologia politică. Adesea el este folosit pentru justificarea identității naționale într-un moment în care acest aspect este contestat sau pus sub semnul întrebării.

**c. Manifest literar**

✓ Text prin care se legitimează o anume orientare culturală, prin anunțarea ideilor ce o fundamentează: delimitările față de celelalte grupări, sistemul ideologic, direcțiile tematice şi formale promovate, menționarea mentorilor/precursorilor etc.

### ESEU STRUCTURAT

#### IDEOLOGIA *DACIEI LITERARE*

▪ Dacă ar fi să contextualizăm la nivelul întregii Europe, orientarea paşoptistă autohtonă (1830 – 1870) s-ar încadra, cel mai probabil, în acea formă răsăritean-imitativă a romantismului apusean de după 1820, căruia, în studiul *Originile romantismului românesc*, Paul Cornea îi identifică o serie de atribute specifice ca: *proiluminist, național, idealist, folclorizant, militant*. Există aici un paradox, căci pe de o parte scriitorii/intelectualii români ai perioadei se raportează la cultura franceză din secolele XVII-XIX – în lipsa unei tradiții culte autohtone – ca la propria tradiție, imitând-o, iar pe de cealaltă încearcă, în prelungirea acestui proces, să construiască conştiința unei literaturi naționale. Însă, deşi îşi ia numele de la o mişcare socială – Revoluția de la 1848 –, curentul cultural nu a determinat nicio revoluție artistică, deoarece, iată, dobândirea originalității nu se produce prin negarea canoanelor vremii, ci, dimpotrivă, prin preluarea lor. Astfel că, **apărută la 1840, revista *Dacia literară* – prin programul său reformator enunțat în către Mihail Kogălniceanu în *Introducție* – nu susține anularea unor proiecte culturale deja instaurate, ci, mai degrabă, *normalizarea* unui climat cultural-artistic sufocat de lipsa unui spirit național şi de *traducțiile din alte limbi*.**



Scanned with OKEN Scanner

**1. Descrierea contextului istoric în care a apărut *Dacia literară***

▪ Cu alte cuvinte, Kogălniceanu se simte îndreptățit să acuze revistele deja existente fie că sunt prea preocupate de politică – *care le ia mai mult de jumătate din coloanele lor* –, fie nu sunt reprezentative decât pentru una dintre cele trei provincii românești, adică *au mai mult sau mai puțin o coloră locală:* Albina *este prea moldovenească,* Curierul, *nu prea ne bagă în seamă,* Foaia inimii *[...] nu este în putință de a avea împărtășire de înaintirile intelectuale ce se fac în ambele principaturi.* Așadar, **într-un context istoric animat de scopuri revoluționare, idealul național devine o aspirație și a literaților, care sunt dispuși nu doar să publice în noua lor revistă exclusiv *compuneri originale*, ci și să contribuie prin mijloace specifice la unirea celor trei principate.** Acest fapt rezultă limpede din cele patru teze reformatoare ale *Daciei literare*, pe care Kogălniceanu le anunță în *Introducție*.

**2. Trăsături ale ideologiei literare promovate de *Introducție***

▪ În primul rând, proiectul unei reviste cu profil literar le apare celor de la *Dacia literară* ca o necesitate. Deși despre o maturitate a culturii române din acea perioadă nu poate fi vorba, Kogălniceanu observă că, totuși, lipsa unei publicații care să se ocupe de literatură lasă un gol pe care politica sau evenimentele mondene nu îl pot umple. De fapt, **conștient mai mult sau mai puțin de intuiția sa, autorul *Introducției* reclamă o autonomie a esteticului, căci, dacă literatura nu trebuie să se izoleze de realitățile social-politice, este obligatoriu ca măcar să se delimiteze de acestea.** De asemenea, așa cum am anticipat, în opinia lui Mihail Kogălniceanu, dincolo de specificul literar, revista își propune să unifice cultural Țara Românească, Moldova și Transilvania. Astfel, *Dacia literară* urmează să se îndeletnicească *numai cu literatura națională [...], cu producțiile românești din orice parte a Daciei, numai să fie bune.*

▪ În al doilea rând, oricât de entuziasmant s-ar vădi un proiect de o asemenea amploare, din *Introducție* rezultă fără echivoc că unificarea culturală nu se va face *cu orice preț*. Promovând o critică onestă – *vom critica cartea iar nu omul* – **Kogălniceanu ține o adevărată pledoarie pentru moralitate în judecata estetică** și avertizează, totodată, că *Dacia literară* nu va deveni cu niciun chip un spațiu meschin în care orgoliile personale să poată fi exersate: *Cât pentru ceea ce se atinge de datoriile redacției, noi ne vom sili ca moralul să fie pururea pentru noi o tablă de legi și scandalul o urâciune izgonită. Critica noastră va fi nepărtinitoare.* Mai mult, autorul *Introducției* reamintește că funcția revistei pe care o lansează nu poate tolera cu niciun chip dezbinarea între colaboratorii săi, din simplul motiv că dezbinarea *ar isca o urâtă și neplăcută neunire*, or aceasta împiedică, până la urmă, chiar realizarea scopului inițial ca *românii să aibă o limbă și o literatură comună pentru toți.*

▪ În al treilea rând, pledoaria pentru moralitate este dublată – în programul *Daciei literare* – de o **pledoarie împotriva imitației**. Întrucât *omoară în noi duhul național*, imitația constituie, în raționamentul din *Introducție,* obstacolul major în calea originalității culturii române. Iar forma particulară cea mai răspândită a preluărilor fără discernământ par a fi *traducțiile*. Dacă totuși acceptă relevanța acestora atunci când sunt făcute cu responsabilitate, Kogălniceanu denunță artificialitatea unei culturi care se bazează exclusiv pe import literar. *Traducțiile nu fac o literatură* – afirmă el, vrând parcă să atragă atenția că, în lipsa originalității, literatura își pierde chiar specificul.

▪ Astfel, după ce atrage atenția asupra situației critice ivite odată cu inflația traducerilor, **mentorul *Daciei literare* indică, nu în ultimul rând, și premisele de la care ar trebui să plece**



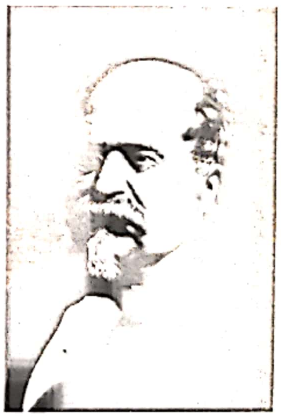
Scanned with OKEN Scanner

**orice operă ce se pretinde a fi originală**: *Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre ţări sunt destul de mari, obiceiurile noastre sunt destul de pitoreşti şi de poetice, pentru ca să putem găsi şi la noi sujeturi de scris.* Însă, din păcate, în acest punct Kogălniceanu ignoră faptul că valoarea în artă nu depinde numai de sursele de inspiraţie, iar autohtonismul nu e întotdeauna sinonim cu dezvoltarea unui subiect istoric. Totuşi, în ciuda acestui fapt, ultima pledoarie a lui Kogălniceanu trebuie neapărat interpretată în acel context tensionat, în care, raportate la idealul naţional al unificării politice, administrative şi lingvistice a celor trei provincii româneşti, nuanţele de teorie literară devin secundare.

**3. Stabilirea unei relaţii între ideile identificate în programul revistei şi o operă literară**

- Odată teoria elaborată şi conştienţi de puterea exemplului, paşoptiştii din jurul *Daciei literare* nu aşteaptă prea mult *compunerile* colaboratorilor, ci publică chiar în primul număr al revistei, cu statut de operă-model, nuvela istorică *Alexandru Lăpuşneanul* de Costache Negruzzi. Construită simetric în patru capitole al căror titlu sintetizează de fiecare dată intriga – I. *Daca voi nu mă vreţi io vă vreu*; II. *Ai să dai sama, doamnă*; III. *Capul lui Moţoc vrem*; IV. *Când mă voi scula pre mulţi am să popesc şi eu* –, nuvela rescrie un fragment din istoria Moldovei ce apare atât în cronica lui Grigore Ureche, cât şi în cea a lui Miron Costin. Prin urmare, criteriul surselor de inspiraţie este respectat de Negruzzi, căci acesta nu are doar ca punct de plecare/pretext istoria naţională, ci, în plus, transformă însuşi un fost domnitor în personaj literar. Dar poate mai relevantă decât adecvarea la tiparul propus în *Introducţie* rămâne realizarea estetică a nuvelei *Alexandru Lăpuşneanul*. Căci prin scenele naturaliste pe care le include, prin modalităţile de construcţie romantice, dar şi realiste ale personajului sau prin capacitatea exactă a naratorului de a conduce fără complicaţii acţiunea, Negruzzi oferă nu doar un model strict determinat cultural, ci rămâne, cu siguranţă, *un manual* pentru orice autor care s-ar încumeta vreodată să scrie nuvele.

**4. Concluzie**



*Mihail Kogălniceanu*

Aşadar, prin *Introducţie* Kogălniceanu propune, printre altele, şi un model de proză care a făcut posibilă naşterea unei capodopere precum *Alexandru Lăpuşneanul*. Ar fi de pus, în fond, până şi întrebarea dacă în lipsa unei ideologii programatice asemenea celei de la *Dacia literară* o astfel de nuvelă s-ar fi putut scrie în contextul acelei vremi. Oricum am interpreta, importanţa şi ponderea unui asemenea proiect identitar/cultural sunt uriaşe. Pentru că dacă începutul secolului al XIX-lea surprindea cultura română într-o stare confuză, fără o istorie asumată şi mai mult cu ochii la ţările occidentale pentru a le copia *moda*, odată cu *Introducţie* se poate vorbi despre o reformare a atitudinii faţă de literatură. Cu toate acestea însă, mentalitatea scriitorilor din preajma lui Kogălniceanu (dar şi a lui însuşi) rămâne una *premodernă*, în sensul că, deşi introduce un anume spirit critic – pledând pentru moralitate în judecata estetică –, sau intuieşte importanţa autonomiei esteticului – prin justificarea rolului unei reviste cu specific literar –, generaţia paşoptistă menţine ideea de literatură normativă, iar cultura română va trebui să aştepte încă douăzeci de ani până când Titu Maiorescu – primul critic literar român autentic – va pune bazele sistematice ale unei literaturi de tip modern.



Scanned with OKEN Scanner

# 4.2. CRITICA

## TITU MAIORESCU, *ÎN CONTRA DIRECȚIEI DE ASTĂZI ÎN CULTURA ROMÂNĂ*

### IDEI ŞI CONCEPTE LITERARE

**a. Junimism**

✓ Orientare cultural-literară conturată în jurul grupării de la Iaşi numită „Junimea", fondată în 1863 de către Titu Maiorescu, Iacob Negruzzi, Theodor Rosetti, Petre Carp şi Vasile Pogor. Ideile junimiste se nasc şi devin cunoscute prin intermediul prelegerilor populare, al cenaclului literar şi al revistei *Convorbiri literare* apărută în 1867 tot la Iaşi.

✓ Ideologul mişcării este Titu Maiorescu, el fiind cel care şi teoretizează concepţia junimistă: lupta împotriva formelor fără fond, susţinerea tezei artă pentru artă, promovarea spiritului critic şi a exigenţei în valorizarea literaturii, cultul gândirii filosofice, abstracte, încrederea în existenţa modelelor şi canoanelor, preţuirea ironiei ca instrument de evaluare critică. Junimiştii se delimitează de paşoptişti prin credinţa că începuturile literaturii române s-au petrecut înaintea lor, aşa încât cultura română nu are nevoie de orice scriere literară, ci doar de acelea valoroase estetic. Şi datorită junimiştilor, literatura română dă naştere aşa-numitei epoci a marilor clasici (în sensul de *scriitori aflaţi în centrul canonului*): M. Eminescu, Ion Creangă, I.L. Caragiale, Ioan Slavici.

**b. *Forma fără fond***

✓ Abordată de Maiorescu în articolul *În contra direcţiei de azi în cultura română* (1868), această teorie denunţă fragilitatea instituţiilor naţionale de la sfârşitul secolului al XIX-lea care încurajează mediocrităţile şi neadevărul în *toate formele de manifestare a spiritului public.* Fără a se opune preluării formelor culturale din exterior, Maiorescu atrage atenţia asupra necesităţii adaptării „importurilor" la specificul naţional şi importanţa anticipării formelor ce vor fi preluate pentru a se crea din timp fondul.

**c. *Artă pentru artă***

✓ Idee estetică cu o lungă tradiţie occidentală preluată de Titu Maiorescu pentru a se opune concepţiei vremii de *artă cu tendinţă.* Ideologul junimist susţine autonomia esteticului în faţa eticului, politicului şi etnicului şi îşi expune teoria despre *arta pentru artă* în studiul din 1885 – *Comediile d-lui Caragiale* – în care îl apără pe autorul piesei *O noapte furtunoasă* care fusese acuzat de imoralitate. Maiorescu afirmă că prin însăşi esenţa ei arta este moralizatoare, ea reuşind să înalţe omul la o impersonalitate prin care ajunge la adevăr, la înţelegerea ideilor.

**d. Autohtonism**

✓ Tendinţă de a identifica în cultura naţională supremaţia valorilor naţionale asupra celor preluate din culturi străine.



Scanned with OKEN Scanner

## ESEU STRUCTURAT

# CRITICISMUL JUNIMIST ȘI TITU MAIORESCU

**1. Ipoteză**

- În studiul *Contradicția lui Maiorescu*, Nicolae Manolescu observă că *istoria culturii române cunoaște* [...] *câteva mari vocații ale începutului și nici un început indiscutabil.* Astfel, de la cronicari la Miron Costin ori Cantemir sau de la Școala Ardeleană până la pașoptiști, civilizația și cultura română a tot fost *reîntemeiată*. Căci toate figurile importante de cărturari români simțeau, cumva, o datorie profundă de a-și (re)confirma statornicia culturii naționale, însă – după cum continuă criticul – *neîncrederea într-un început absolut* i-a determinat pe toți să o ia, de fiecare dată, de la capăt.
- Tot despre o vocație de a începe se poate vorbi și în cazul lui Titu Maiorescu, criticul-mentor de la *Junimea*. Numai că spre deosebire de predecesorii lui – erudiți, fără echivoc –, acesta deține două calități fundamental-moderne: simțul *critic* și spiritul *polemic*. Pe de o parte, mentorul „Junimii" a introdus exigența în literatură, critica maioresciană impunând atât selecția valorii de nonvaloare, cât și promovarea unui canon reieșit din respectiva selecție. Pe de altă parte, Titu Maiorescu nu se grăbește să întemeieze noua cultură, până ce nu denunță cu vehemență *vițiul radical* al celei vechi. Polemica sa, așadar, se constituie în doi timpi, criticul tinzând către un *grad zero al culturii*, punct esențial pentru ca reconstrucția/noul început să fie eficient. Căci, după cum rezultă din exemplara sinteză polemică intitulată *În contra direcției de astăzi în cultura română* (1868), Titu Maiorescu nu acuză numai lipsa unui fond real în cazul imitațiilor provenite din Occident, ci, dincolo de aceasta, afirmă că *vițiul radical în toată direcția de astăzi a culturei noastre este* ***neadevărul****, [...] neadevăr în aspirări, neadevăr în politică, neadevăr în poezie, neadevăr până în gramatică, neadevăr în toate formele de manifestare a spiritului public.* **Prin urmare, ceea ce trebuie demascat, din punct de vedere maiorescian, rămâne tocmai această aplecare a românilor spre a-și falsifica istoria, căci acel *neadevăr* de care vorbește criticul nu este altceva decât *efectul de adevăr* întreținut de întemeierile culturale anterioare.**

**2. Argumentare**

***– Argument I –***

- În primul rând, pentru a demonstra falsitatea inerțiilor culturale, sociale și instituționale autohtone din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, Titu Maiorescu pornește de la o critică aspră a generației tinere, școlite la *fântânele științei* din Franța și Germania, care, în entuziasmul și admirația ei pentru Occident a căzut într-o *superficialitate fatală*. De fapt, Maiorescu amendează aici categoric o abordare absolut empirică, ce nu are la bază nicio concepție și cu atât mai puțin un proiect coerent. Carența majoră – pare a decreta criticul – provine din lipsa unei perspective istorice asumate, în absența căreia diferențele dintre civilizații pot fi reduse prin simple operații de transplant social. Astfel, imaginându-și că prin adoptarea banală a unor orânduiri străine cultura română se va civiliza de la sine, *tinerii noștri [...] văzură numai formele de deasupra ale civilizațiunii, dar nu întrevăzură fundamentele istorice mai adânci, care au produs cu necesitate acele forme și fără a căror preexistență ele nici nu ar fi putut exista.*



Scanned with OKEN Scanner

▪ Constatând, aşadar, că nu o preţuire inteligentă a Occidentului a generat copierea fără discernământ a unor forme culturale, Titu Maiorescu nu se arată îngrijorat de înapoierea reală a poporului român, ci încearcă, oarecum, să o fixeze ca problemă secundară. În această ordine de idei, **că nu avem un fond adecvat importurilor occidentale rămâne în continuare un handicap, însă infinit mai gravă pare a fi starea relaxată a unei intelectualităţi mediocre care nici măcar nu mai resimte nevoia – imperioasă, de altfel – a dobândirii mai întâi a fondului şi abia apoi a formei.** Deoarece – după cum afirmă criticul – *primejdioasă în astă privinţă nu e atât lipsa de fundament în sine, cât este lipsa de orce simţire a necesităţii acestui fundament.*

***– Argument II –***

▪ În al doilea rând, **această ignoranţă faţă de crearea unui fond generează în mediile publice – conform lui Maiorescu – o stăruinţă în adevărurile mistificate ale propriei istorii.** Prin urmare, critica maioresciană se îndreaptă într-o dublă direcţie, căci *vinovăţia* acestei stări, de fapt, le revine atât cercetătorilor din trecut ce au deformat originea istorică a poporului român şi argumentele latinităţii limbii autohtone, cât şi contemporanilor care se complac în a perpetua aceleaşi idei contrafăcute .

✓ Pe de o parte, Maiorescu vorbeşte despre o **falsificare a istoriei**, referindu-se la cartea despre *începutul românilor în Dacia* (1812) a lui Petru Maior, continuă cu semnalarea unei **falsificări a etimologiei** odată cu *Lexiconul de la Buda, „românesc-latinesc-unguresc-nemţesc"* (1825), şi, în fine, atrage atenţia – evocând volumul *Tentamen criticum in linguam romanicam* – asupra faptului că până şi *gramatica română începe cu o falsificare a filologiei*. Cu toate acestea, în toate cele trei demersuri care – s-ar putea spune – fundamentează ştiinţific disciplinele lingvistice în spaţiul românesc, criticul nu găseşte o intenţie malefică sau interese meschine, ci doar aceleaşi eterne complexe ale unei culturi mici ce vrea să acceadă la masa celor civilizaţi.

✓ Pe de cealaltă parte, dacă eroarea cercetărilor amintite se poate explica sau chiar justifica prin împrejurările timpului respectiv, Maiorescu este necruţător când vine vorba de interpretarea scrierilor (pre)paşoptiste în actualitatea de la 1868. Căci – nuanţează mentorul *Junimii – ceea ce surprinde şi întristează în aceste producte nu este eroarea lor în sine [...] dar este eroarea judecăţii noastre de astăzi asupra lor, este lauda şi suficienţa cu care se privesc de inteligenţele române ca adevărate fapte de ştiinţă valabilă, este orbirea de a nu vedea că zidirea naţionalităţii române nu se poate aşeza pe un fundament în mijlocul căruia zace neadevărul.*

***– Argument III –***

▪ În al treilea rând, Maiorescu se apropie de zona pragmatică a demonstraţiei sale, traducând efectele/implicaţiile socio-culturale ale acestor multiple neasumări a condiţiei naţionale. Astfel, nici nu este de mirare că toate instituţiile autohtone simulează doar activităţi pe care nu le poate desfăşura în realitate din lipsă de mijloace. Iar **în tot acest zel naiv şi stupid de a menţine prin orgoliu ceea ce nu se poate susţine prin *infrastructură* intelectuală, Titu Maiorescu citeşte o dispreţuire şi o falsificare a jurnalisticii, a instrucţiunii publice, a academiei, de fapt, a tuturor formelor de cultură.** Şi pentru că refuză să valideze principiul indulgent conform căruia *cea mai rea poezie, proza cea mai lipsită de idei, discursul cel mai de pe deasupra [...] „tot este*



Scanned with OKEN Scanner

*ceva"*, Maiorescu devine un reacţionar care conştientizează un lucru, îndeobşte, greu de acceptat, anume că în cultura/civilizaţia unui popor nu întotdeauna *ceva* este mai mult decât *nimic*.

***– Argument IV –***

▪ Mai mult, criticul îşi motivează întreaga teză despre formele false indicând, în cele din urmă, chiar fondul pe care deja cultura română îl deţine. **Dacă pentru fondarea unor academii nu există raţiune deoarece încă lipseşte maturitatea ştiinţifică sau dacă deschiderea unei şcoli ar fi o inutilitate din cauza lipsei profesorilor, singurul semn de normalitate ar consta în sesizarea puţinătăţii fondului autohton şi a întreprinde ceva în concordanţă cu acesta.** Căci, în realitate, după cum afirmă criticul, *singura clasă **reală** la noi este ţăranul român, şi realitatea lui este suferinţa, sub care suspină de fantasmagoriile claselor superioare. Căci din sudoarea lui zilnică se scot mijloacele materiale pentru susţinerea edificiului fictiv, ce-l numim cultură română.* Abia acceptând această realitate a distribuirii claselor sociale, cultura română se poate însănătoşi, întrucât altfel – adică prin prezervarea fictivă a unor atitudini/obiceiuri/instituţii – se prea poate ca formele să se discrediteze şi chiar să întârzie *vreodată* apariţia unui fond autentic. Tocmai de aceea, **Maiorescu nu se mulţumeşte să cânte doar *prohodul* unei culturi care a apucat într-o direcţie greşită, ci propune şi o terapie, prin care – cu siguranţă – civilizarea şi culturalizarea poporului se mai poate înfăptui: promovarea valorilor.** În consecinţă, criticul nu se sfieşte să spună că *mediocrităţile trebuiesc descurajate de la viaţa publică a unui popor, şi cu cât poporul este mai incult, cu atât mai mult, fiindcă tocmai atunci sunt primejdioase.*

**3. Concluzie**

▪ În concluzie, în articolul *În contra direcţiei de astăzi în cultura română*, Titu Maiorescu realizează că adoptarea unor forme sociale/ideologice/politice pentru care nu există încă fondul necesar, coincide cu o falsificare a tuturor instituţiilor implicate în acest proces. Iar această realitate fictivă, resimţită la nivel practic în educaţia, arta sau presa de proastă calitate, Maiorescu o explică printr-un obicei mai vechi al românilor – fie şi a celor mai învăţaţi – de a-şi mistifica istoria, originea limbii şi – totodată – condiţia naţională.

▪ Aşadar, împotriva interpretărilor conform cărora Maiorescu ar fi numai un autohtonist reacţionar trebuie amintită profunzimea orientării sale prudent-selective către Occident. Deoarece criticul dă dovadă de o reflecţie profundă şi înţelege că oricât de mare este mirajul de a deveni altceva decât ceea ce eşti, *în lupta între civilizarea adevărată şi între o naţiune rezistentă se nimiceşte naţiunea, dar niciodată adevărul.*

*Titu Maiorescu*



Scanned with OKEN Scanner

# 4.3. CRITICA

## EUGEN LOVINESCU, *MUTAȚIA VALORILOR ESTETICE*

### IDEI ŞI CONCEPTE LITERARE

**a. Modernism**

✓ Vezi Lucian Blaga.

**b. Revista *Sburătorul***

✓ Revistă literar-culturală din perioada interbelică, apărută în două serii sub conducerea lui Eugen Lovinescu: mai întâi între aprilie 1919 şi mai 1921, iar, după o pauză de cinci ani, din martie 1926 până în iunie 1927. În epocă a reprezentat o adevărată promovare a noutății în literatură, dar mai ales a spiritului critic. Având orientare marcat occidentalistă, textele ce apăreau număr de număr trebuiau să treacă de selecția atentă a maestrului Lovinescu, care încuraja publicarea cu precădere a articolelor, prozelor, poeziilor *sincrone* cu ceea ce se scria în Europa de vest.

✓ „Laboratorul" revistei era constituit de Cenaclul „Sburătorul", organizat de ideologul modernist chiar în propria casă. Acesta avea o plăcere deosebită să descopere noi talente, citea el însuşi producțiile scriitorilor ce urmau să fie lansați în lumea literară, obişnuia să sfătuiască autorii încă din timpul scrierii unui roman asupra aspectelor ce merită valorificate (de exemplu, romanul Hortensiei Papadat-Bengescu *Concert din muzică de Bach* a fost redactat pe măsură ce era citit în cenaclu), şi la sfârşitul întâlnirii alegea, după atente observații, pe câte cineva care să rămână şi la cină. Atmosfera de prietenie, dar în acelaşi timp de cordialitate profesională a transformat cenaclul lovinescian într-un pol de atracție culturală a vremii. Acolo se învățau tehnici noi de scriere, se criticau aprins încercările jalnice (pe care Lovinescu refuza uneori să le citească), dar se purtau şi dezbateri fundamentale în ce priveşte direcțiile spre care literatura română ar trebui să se îndrepte. Prezenți atât în paginile revistei, cât şi la Cenaclul „Sburătorul" au fost majoritatea figurilor marcante ale epocii: Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Anton Holban, Tudor Vianu, Ion Barbu, Liviu Rebreanu, Ion Pillat, până şi George Călinescu (cu care Lovinescu se afla într-o polemică deschisă) etc.

### ESEU ARGUMENTATIV

#### IDEOLOGIA LOVINESCIANĂ DIN *MUTAȚIA VALORILOR ESTETICE*

**1. Ipoteză**

▪ Valoarea estetică a unei scrieri este dată în clasicism de măsura în care autorul se adecvează la nişte reguli compoziționale, stilistice, ba chiar tematice. Cu alte cuvinte, cel care se încumetă să scrie literatură trebuie să aleagă o măsură armonioasă a versurilor – dacă se manifestă prin poezie –, să folosească cu precădere anumite figuri de stil – cele superioare –, dar mai ales să îşi aleagă o



Scanned with OKEN Scanner

temă nobilă. De aici rezultă inevitabilul caracter normativ al criteriilor care stabilesc valoarea unei opere. Astfel, fiecare pretendent la statutul de literat caută să trateze aceleaşi teme prin, aproximativ, aceleaşi procedee, importantă fiind respectarea/imitarea convenţiei, iar nu inovaţia.

▪ Odată cu epoca modernă însă, lucrurile se schimbă, iar noutatea este descoperită ca valoare pozitivă. Spiritul convenţional este înlocuit, de asemenea, cu cel critic, iar artiştii devin cu atât mai valoroşi, cu cât se împotrivesc înregimentării într-o convenţie prestabilită. În consecinţă, odată cu romantismul şi mai apoi cu modernismul, inovaţia a devenit un criteriu decisiv de atribuire a valorii.

▪ Acest aspect îl subliniază şi Eugen Lovinescu atunci când afirmă în studiul *Mutaţia valorilor estetice* (1929) că *scriitorii trebuie judecaţi din punctul de vedere al efortului de diferenţiere faţă de ceea ce a fost înainte*. Conştient că relevanţa estetică nu mai ţine de perpetuarea unor modele uzate, Lovinescu încurajează inovaţia de vreme ce, oricum, cultura română se află într-un decalaj istoric pronunţat faţă de civilizaţiile occidentale. În acest sens, el formulează un al doilea criteriu în evaluarea scriitorilor contemporani lui – *scriitorii trebuie judecaţi şi din punctul de vedere al caracterului de sincronism cu dezvoltarea vieţii noastre sociale şi culturale* – accentuând, pe de o parte, **nevoia de adaptare a literarului la problemele omului contemporan**, iar, pe de cealaltă, **imperativul sincronizării literaturii române cu aceea europeană.**

**2. Argumentare**

***– Argument I –***

▪ În primul rând, Lovinescu consideră că *esteticul nu este o noţiune universală, uniform valabilă, ci numai expresia unei plăceri variabile, individuale.* Astfel, **nu se poate vorbi despre o esenţă a frumosului regăsită în orice perioadă ori în orice spaţiu geografic, ci doar de manifestări istorice ale viziunii despre frumos.** Pentru a-şi susţine această concepţie, ideologul modernismului românesc utilizează conceptul de *mutaţie a valorilor estetice*, iar factorii ce determină respectiva transformare sunt identificaţi de autor în ideea de *rasă* şi în cea de *timp*.

✓ În ceea ce priveşte *rasa*, Eugen Lovinescu constată că o valoare estetică *devine eficace numai în măsura adaptării ei la datele etnice*. De pildă, o descoperire revoluţionară este receptată în mod diferit de la un popor la celălalt. Ea se afirmă *într-un fel la indo-europeni şi în altul la semiţi şi, pentru a veni mai aproape, într-un fel la asirieni şi în altul la egipteni, într-un fel la greci şi în altul la romani.* Cu toate acestea, criticul nu promovează o teorie a culturilor închise, izolate, de vreme ce constată că, în ciuda particularităţilor de neocolit, civilizaţiile diferite se influenţează reciproc. De altfel, împrumuturile şi contaminările devin singura modalitate adecvată a dezvoltării normale a unei naţiuni. Mai precis, pentru a-l cita din nou pe Lovinescu, *puterea de invenţie e limitată, pe când cea de imitaţie este nelimitată, valoarea unei culturi depinde de capacitatea ei de a asuma* – cu toate modificările impuse de specificul naţional – principiile estetice ale altor rase.

✓ Concomitent, universalitatea esteticului este anulată şi de factorul *timp*. Căci contextele sociale, politice, ideologice sau economice ale unei epoci determină un mod aparte de înţelegere a lumii, adică un *spirit al veacului sau ceea ce numea Tacit un „saeculum"*. E de la sine înţeles că acest ansamblu de „legi" constitutive al unei vremi nu va mai fi acela odată ce momentul istoric este depăşit. De aici, Eugen Lovinescu conchide că sensibilitatea altor veacuri nu poate fi surprinsă decât pe cale intelectuală, adică printr-o falsificare raţională. De fapt, contemporanul care va încerca să-i înţeleagă, să zicem, pe antici nu face altceva decât



Scanned with OKEN Scanner

un efort de a adapta mentalitatea trecutului la propria viziune despre lume. Pentru că orice interpretare a unui moment istoric anterior se produce, fatalmente, într-un timp ulterior, şi deci, cu instrumente care pe vremea aceea erau inexistente. Astfel, un demers naiv este identificat de teoretician în încercările unor istorici literari de a ierarhiza opere literare din epoci istorice diferite. La întrebările de tipul *cine este mai valoros? Homer sau Shakespeare? Balzac sau Proust? Mihai Eminescu sau Nichita Stănescu?*, Lovinescu ar fi răspuns că asocierile sunt lipsite de sens. Deoarece se încadrează în *saecula* diferite, autorii cu pricina nu pot fi concurenţi, mai exact nu poate fi imaginat un sistem comun de valori estetice după care aceşti creatori să fie clasificaţi.

***– Argument II –***

▪ În al doilea rând, Lovinescu demonstrează că până şi demersul criticii literare este supus limitărilor de percepţie ce caracterizează spiritul veacului. Cel ce interpretează operele literare poate judeca în funcţie de anumite criterii estetice numai scrierile din imediata sa contemporaneitate, nefiind capabil să perceapă în totalitate contextul ce a dat naştere textelor din trecut. Unei critici ce îşi alege obiectul de analiză dintr-o altă perioadă îi lipseşte, conform acestui argument, tocmai instrumentul de bază – atribuirea valorii. Căci dacă se poate exercita cu succes în sensul unei descrieri amănunţite a structurii, în identificarea temelor majore ori în stabilirea caracteristicilor tipologice ale speciei, *critica istorică* pierde *odată cu timpul partea vie, palpitul operei de artă se scutură, lăsându-i mai mult sau mai puţin numai scheletul, schema ideologică.* Deci, **istoricul literar poate pătrunde relevant doar istoria propriei sale perioade.** Iar acest exerciţiu analitic poartă, în terminologia lovinesciană, numele de *critică sincronică*, definită de teoretician prin opoziţie cu cealaltă formă a cercetării literare în cadrul unei pledoarii ce merită citată integral: *După o definiţie curentă, operele clasice sunt admirate de toţi şi necitite de nimeni: necitite, pentru că, oricât li s-ar întreţine cultul, nu răspund, cu adevărat, sensibilităţii contemporane; admirate, pentru că, întocmai ca un mort într-un mausoleu, dorm sub acoperişul de coroane depuse de o ardoare seculară, milenară chiar, greu de revizuit în esenţa ei, şi imposibil de înlăturat într-o cultură organizată. În schimb, critica sincronică operează în materie vie, în care, dacă erorile sunt posibile, sigure aproape, dar revizuibile de posteritate, există şi o sinceritate estetică neîndoioasă: critica vorbeşte în numele unei sensibilităţi vii, reale şi nu prin raportări la culturi dispărute, la conjecturale temperaturi morale şi, mai ales, nu sub sugestia prestigiului timpului şi a intangibilităţii valorilor constituite: ea îşi creează, astfel, singură, valorile, avantagiu atât de mare încât precumpăneşte toate erorile posibile. A crea!, a lua materia informă încă, curgătoare, şi a o organiza, a o distribui în categoriile judecăţii estetice, a opera, deci, în inedit, pe riscul propriei iniţiative, – nu există o menire mai nobilă şi o satisfacţie mai mare!*

***– Argument III –***

▪ Fundamentându-şi teoria pe atari coordonate, Lovinescu îşi justifică un alt nucleu al gândirii sale critice: ***sincronismul.*** Dacă rasa nu blochează interferenţele culturale, ba dimpotrivă, le potenţează, iar timpul transformă felul de a reprezenta lumea, înseamnă că pentru a urma ambele constrângeri istorice, anumite popoare nedezvoltate sunt silite să preia de la altele numeroase inovaţii estetice, în vederea atingerii unui prag de civilizaţie care să le susţină aderenţa la un anume spirit al veacului. Tocmai de aceea sincronismul este definit de Lovinescu drept *acţiunea*



Scanned with OKEN Scanner

*uniformizantă a timpului în elaborațiile spiritului omenesc.* Cu atât mai importantă se dovedește a fi ideea sincronizării cu cât spiritul veacului contemporan depășește orice fel de coloratură locală datorită mijloacelor avansate de circulație a informației (teoreticianul amintea de radio și de presă, dar astăzi am putea vorbi de televiziune sau internet). Spre deosebire de epoca premodernă, când influențele unui popor se transferau la altul chiar și pe parcursul a o sută de ani, în epoca globalizării factorul rasă este mult atenuat.

▪ De asemenea, teoria sincronismului presupune un credit mare acordat imitației artistice. În acest mod, mai vechea critică a *formelor fără fond* revine în dezbatere. Dacă Maiorescu acuza în a doua jumătate a secolului al XIX-lea preluarea fără discernământ a instituțiilor, manierelor artistice sau a modelor de tot felul, Lovinescu ajunge să încurajeze *contagiunea instantanee și sincronică* cu valorile estetice occidentale. El consideră că singura posibilitate de dezvoltare a societății românești constă în racordarea la realitățile europene ale epocii. **Forma va da naștere** – afirmă el –, **cu timpul, și fondului**. Un exemplu de aplicare a teoriei sale este de regăsit în promovarea de către Lovinescu a romanului citadin și psihologic. Cu toate că e conștient de fragilitatea condițiilor sociale autohtone, care n-ar avea cum să dea naștere organic unui asemenea produs artistic, criticul îi încurajează pe Camil Petrescu ori pe Hortensia Papadat-Bengescu să preia procedeele narative proustiene. Iată, așadar, că înainte de a le impune altora instrumentele sale teoretice, Lovinescu însuși le pune în practică.

***– Argument IV –***

▪ Nu în ultimul rând, mentorul de la „Sburătorul" are grijă să nu-și supraestimeze propria construcție teoretică. Ridicând mutația valorilor estetice la rangul unui mecanism natural prin care culturile se succed și se influențează, Eugen Lovinescu nu absolutizează metamorfozele pe care o inovația estetică le generează. ***Mutația nu implică progresul***, constată ideologul, relativizând astfel fundamentul real al controverselor dintre apologeții anticilor și susținătorii modernilor. În fapt, mutația estetică produce numai o variație, iar valoarea trebuie omologată în funcție de criterii interne epocii, iar nu pe considerente atemporale.

**3. Concluzie**

În concluzie, activitatea teoretică și critică a lui Eugen Lovinescu se manifestă în literatura română pe două mari paliere. Prin conceptele de *mutație a valorilor estetice* și de *sincronism* el dă seama de un fapt esențial, ignorat în mare măsură chiar și astăzi: critica nu este doar un apendice al creației literare, ci ajunge la rândul său o creație. Deoarece, cum ar spune Adrian Marino, *ideile sunt opere*. De asemenea, prin atenția acordată contemporaneității, dar mai ales formelor inovatoare din cadrul acesteia, Lovinescu reușește – mai mult decât orice alt critic român – să impună o direcție de dezvoltare a literaturii autohtone. Supranumele de *ideolog al modernismului românesc* i se potrivește în totalitate.

*Eugen Lovinescu*

# CUPRINS


***PREFAȚĂ / 5***

***ESEUL ȘCOLAR / 7***

## *1. PROZA*

## 1.1. BASMUL CULT

**Ion Creangă, *Povestea lui Harap-Alb*** ..... 17
IDEI ȘI CONCEPTE LITERARE ..... 17
ESEURI STRUCTURATE
Particularități ale basmului cult în *Povestea lui Harap-Alb* ..... 18
Relația dintre incipit și final în basmul cult *Povestea lui Harap-Alb* ..... 20
Particularități de construcție a personajului în *Povestea lui Harap-Alb* ..... 22

## 1.2.1. NUVELA ROMANTICĂ

**Costache Negruzzi, *Alexandru Lăpușneanul*** ..... 25
IDEI ȘI CONCEPTE LITERARE ..... 25
ESEU STRUCTURAT
Particularități de construcție a nuvelei *Alexandru Lăpușneanul* ..... 26

## 1.2.2. NUVELA REALISTĂ

**Ioan Slavici, *Moara cu noroc*** ..... 30
IDEI ȘI CONCEPTE LITERARE ..... 30
ESEURI STRUCTURATE
Temă și viziune despre lume în *Moara cu noroc* ..... 31
Particularități de construcție a personajului în *Moara cu noroc* ..... 33

## 1.2.3. NUVELA MODERNISTĂ

**Mircea Eliade, *La Țigănci*** ..... 37
IDEI ȘI CONCEPTE LITERARE ..... 37


Scanned with OKEN Scanner

ESEU ARGUMENTATIV
Particularități de construcție a nuvelei *La țigănci* ..... 38

## 1.3.1. ROMANUL ANTEBELIC

**Ioan Slavici, *Mara*** ..... 44
IDEI ȘI CONCEPTE LITERARE ..... 44
ESEURI STRUCTURATE
Temă și viziune despre lume în *Mara* ..... 45
Particularități de construcție a personajului în *Mara* ..... 49

## 1.3.2. ROMANUL INTERBELIC

**Liviu Rebreanu, *Ion*** ..... 52
IDEI ȘI CONCEPTE LITERARE ..... 52
ESEURI STRUCTURATE
Temă și viziune despre lume în romanul realist obiectiv *Ion* ..... 54
Particularități de construcție a personajului în *Ion* ..... 59
**Mihail Sadoveanu, *Baltagul*** ..... 63
IDEI ȘI CONCEPTE LITERARE ..... 63
ESEURI STRUCTURATE
Temă, elemente de structură și limbaj în *Baltagul* ..... 63
Particularități de construcție a personajului în *Baltagul* ..... 66
**Camil Petrescu, Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război** ..... 70
IDEI ȘI CONCEPTE LITERARE ..... 70
ESEURI ARGUMENTATIVE
Tema iubirii în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* ..... 71
Raportul timp cronologic-timp psihologic
în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* ..... 75
ESEURI STRUCTURATE
Particularități ale romanului psihologic
în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* ..... 78
Construcția personajului în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* ..... 80
**Mircea Eliade, *Maitreyi*** ..... 84
IDEI ȘI CONCEPTE LITERARE ..... 84
ESEU ARGUMENTATIV
*Maitreyi* – roman al experienței ..... 85
ESEU STRUCTURAT
Particularități de construcție a personajului în *Maitreyi* ..... 89



Scanned with OKEN Scanner

**George Călinescu, *Enigma Otiliei*** ..... 93
IDEI ȘI CONCEPTE LITERARE ..... 93
ESEU ARGUMENTATIV
Temă și viziune despre lume în *Enigma Otiliei* ..... 94
ESEU STRUCTURAT
Particularități de construcție a unui personaj în *Enigma Otiliei* ..... 98

## 1.3.3. ROMANUL POSTBELIC

**Marin Preda, *Moromeții*** ..... 101
IDEI ȘI CONCEPTE LITERARE ..... 101
ESEU STRUCTURAT
Temă și viziune despre lume în *Moromeții* ..... 103
ESEU ARGUMENTATIV
Particularități de construcție a personajului ..... 108

# 2. POEZIA

## 2.1. PAȘOPTISMUL

**Grigore Alexandrescu, *Umbra lui Mircea. La Cozia*** ..... 112
IDEI ȘI CONCEPTE LITERARE ..... 112
ESEU STRUCTURAT
Temă și viziune despre lume în *Umbra lui Mircea. La Cozia* ..... 113

## 2.2. ROMANTISMUL

**Mihai Eminescu, *Scrisoarea I, Floare albastră, De-aș avea..., Pe lângă plopii fără soț*** ..... 116
IDEI ȘI CONCEPTE LITERARE ..... 116
ESEURI ARGUMENTATIVE
Trăsături ale romantismului în *Scrisoarea I* ..... 118
Temă și viziune despre lume în *Scrisoarea I* ..... 122
ESEU DE TIP PARALELĂ
Tema iubirii în trei poezii eminesciene: *De-aș avea..., Floare albastră, Pe lângă plopii fără soț* ..... 125



Scanned with OKEN Scanner

## 2.3. SIMBOLISMUL

**George Bacovia, *Plumb, Cuptor*** ..... 129
IDEI ȘI CONCEPTE LITERARE ..... 129
ESEU STRUCTURAT
Temă și viziune despre lume în *Plumb* ..... 130
ESEU ARGUMENTATIV
Apartenența la simbolism a poeziei *Cuptor* de George Bacovia ..... 132

## 2.4. MODERNISMUL

**Lucian Blaga, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii, Autoportret*** ..... 135
IDEI ȘI CONCEPTE LITERARE ..... 135
ESEU STRUCTURAT
Temă și viziune despre lume în *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* ..... 137
ESEU ARGUMENTATIV
Particularități de construcție a poeziei *Autoportret* ..... 140
**Tudor Arghezi, *Flori de mucigai, Psalm (tare sunt singur, Doamne...)*** ..... 143
IDEI ȘI CONCEPTE LITERARE ..... 143
ESEU STRUCTURAT
Temă și viziune despre lume în *Flori de mucigai* ..... 144
ESEU ARGUMENTATIV
Temă și viziune despre lume într-un *Psalm* arghezian, pornind de la o opinie critică ..... 146
**Ion Barbu, *Din ceas, dedus... (joc secund)*** ..... 149
IDEI ȘI CONCEPTE LITERARE ..... 149
ESEU STRUCTURAT
Temă și viziune despre lume în *Joc secund* ..... 149

## 2.5. TRADIȚIONALISMUL

**Ion Pillat, *Aci sosi pe vremuri*** ..... 153
IDEI ȘI CONCEPTE LITERARE ..... 153
ESEU ARGUMENTATIV
Apartenența la curentul *tradiționalism* a poeziei *Aci sosi pe vremuri* ..... 154



Scanned with OKEN Scanner

## 2.6. NEOMODERNISMUL

**Nichita Stănescu, *În dulcele stil clasic*** ..... 157
IDEI ȘI CONCEPTE LITERARE ..... 157
ESEU STRUCTURAT
Temă și viziune despre lume în poezia lui Nichita Stănescu ..... 158

## 2.7. POSTMODERNISMUL

**Mircea Cărtărescu, *Sonet. Pentru artist...*** ..... 162
IDEI ȘI CONCEPTE LITERARE ..... 162
ESEU ARGUMENTATIV
Temă și viziune despre lume în sonetul *Pentru artist...* ..... 163

## *3. DRAMATURGIA*

## 3.1 COMEDIA

**Ion Luca Caragiale, *O noapte furtunoasă*** ..... 166
IDEI ȘI CONCEPTE LITERARE ..... 166
ESEU ARGUMENTATIV
Construcția subiectului în *O noapte furtunoasă* ..... 167
ESEURI STRUCTURATE
Temă și viziune despre lume în *O noapte furtunoasă* ..... 170
Particularități de construcție a personajului în *O noapte furtunoasă* ..... 173

## 3.2.1. DRAMA INTERBELICĂ

**Camil Petrescu, *Jocul ielelor*** ..... 176
IDEI ȘI CONCEPTE LITERARE ..... 176
ESEU ARGUMENTATIV
Apartenența la specia *dramă* a piesei *Jocul ielelor* ..... 176

## 3.2.2. DRAMA POSTBELICĂ

**Marin Sorescu, *Iona*** ..... 181
IDEI ȘI CONCEPTE LITERARE ..... 181
ESEURI STRUCTURATE
Temă și viziune despre lume în *Iona* ..... 182
Particularități de realizare a personajului în *Iona* ..... 185



Scanned with OKEN Scanner

## 4. CRITICA

**Mihail Kogălniceanu, *Introducție la Dacia Literară*** ..... 189
IDEI ȘI CONCEPTE LITERARE ..... 189
ESEU STRUCTURAT
Ideologia *Daciei literare* ..... 189
**Titu Maiorescu, *În contra direcției de astăzi în cultura română*** ..... 192
IDEI ȘI CONCEPTE LITERARE ..... 192
ESEU STRUCTURAT
Criticismul junimist și Titu Maiorescu ..... 193
**Eugen Lovinescu, *Mutația valorilor estetice*** ..... 196
IDEI ȘI CONCEPTE LITERARE ..... 196
ESEU ARGUMENTATIV
Ideologia lovinesciană din *Mutația valorilor estetice* ..... 196

Scanned with OKEN Scanner

Editura Paralela 45

Piteşti, jud. Argeş, cod 110174, str. Fraţii Goleşti 130;
tel./fax: 0248 631 439; 0248 631 492; 0248 214 533;
tel.: 0753 040 444; 0721 247 918
e-mail: redactie@edituraparalela45.ro

Bucureşti, cod 013701, Sector 1, Piaţa Presei Libere nr. 1,
Casa Presei Libere, corp C2, mezanin 6-7-8;
tel./fax: 021 317 90 28; e-mail: bucuresti@edituraparalela45.ro

Cluj-Napoca, jud. Cluj, cod 400153, str. Ion Popescu-Voiteşti
1-3, bl. D, sc. 3, ap. 43; tel./fax: 0264 434 031;
e-mail: depcluj@edituraparalela45.ro

**COMENZI – CARTEA PRIN POŞTĂ**

EDITURA PARALELA 45
Piteşti, jud. Argeş, cod 110174, str. Fraţii Goleşti 130
Tel./fax: 0248 214 533; 0248 631 439; 0248 631 492
Tel.: 0753 040 444;
0721 247 918.
E-mail: **comenzi@edituraparalela45.ro**
sau accesaţi **www.edituraparalela45.ro**
Condiţii:
- rabat între 5% şi 25%;
- taxele poştale sunt suportate de editură;
- plata se face ramburs, la primirea coletului.

Tiparul executat la *Graficprint Industries*
Tel: 0752 754 147
e-mail: silviustancu@graficprint.eu

Scanned with OKEN Scanner

Profesori de vocație și critici talentați (publicând în prestigioase reviste culturale din țară), doctoranzi în literatura română la Universitatea „Babeș-Bolyai" din Cluj-Napoca, Cosmin Borza și Claudiu Turcuș sunt oameni tineri, capabili (și preocupați) să se pună în locul elevilor, dovedind, în plus, și o serioasă știință de carte, ca și maturitatea de a păstra locul profesorului pentru a-și realiza eficient rolul de pedagogi. În toate secțiunile cărții de față ei au găsit unghiul cel mai adecvat din punct de vedere științific pentru a transmite accesibil cunoștințele utile elevilor, cultivându-le, totodată, deprinderile necesare studierii literaturii. Tocmai de aceea, cartea se adresează liceenilor (celor care vizează performanța, ca și celor care au întârziat pregătirile), profesorilor și chiar unui public mai larg, preocupat de literatura română. Rămânând un ghid de orientare școlară (unul din cele mai bune de pe piața actuală), *Cum se scrie un eseu* este, totodată, o istorie didactică riguroasă, prietenoasă, inteligentă și dinamică, pentru cititorii (dinamici) din 2009.

Sanda CORDOȘ

Preț cu TVA: 20 LEI

Scanned with OKEN Scanner